

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy
Filologie – dějiny české literatury a teorie literatury

Richard Müller

**Autorský subjekt jako gesto,
stopa, hypotéza**

Authorial subject as a gesture,
trace, and hypothesis

Disertační práce

vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr A. Bílek, CSc.
2010

Richard Müller: *Autorský subjekt jako gesto, stopa, hypotéza*

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonal samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Richard Müller, dne 10. září 2010 v Praze

Obsah

Úvod	5
I. Jan Mukařovský: subjekt mezi strukturou a individuem	13
II. Émile Benveniste a subjekt, který mluví	19
III. Dialogičnost, intertextovost, pozicionalita	24
IV. Intence a záměrnost	30
V. Miroslav Červenka a subjekt díla mezi subjekty	34
V.1 Antinomie lyrického subjektu	34
V.2 Rysy subjektu tvůrčích činností	42
VI. Autor mezi genezí a mýtem	50
VI.1 Geneze, de/antropomorfizace, mlčení	50
VI.2 Ne-systematický rozvrh subjektů autorství	57
VII. Petr A. Bílek a subjektivita jako revidování modelů substanciality	59
VIII. Gestičnost, <i>écriture</i> , eratický smysl	64
VIII.1 Extenze gesta	64
VIII.2 Eratický smysl, <i>écriture</i>	66
VIII.3 Metaleptické protnutí	76
IX. Autor a „násilí“ teorie	79
IX.1 Fascinace prázdným: Roland Barthes a smrt autora	79
IX.2 Ideologie koroptviček: od Mytologií k „nové mytologii“	85
IX.3 Průmět smyslu: Michel Foucault a funkce autora	86
IX.4 Nástroje hypotézy: Wayne C. Booth a implikovaný autor	90
IX.5 Para/meta/textové konstrukty	92
X. Návrat k Wayne C. Boothovi	96
XI. Implikovaný autor, nespolehlivost, čtenář	103
XI.1 Implikování autoři	103
XI.2 Čtenář „v pasti“ nespolehlivosti	108
XI.3 „Jiné“ plány: nespolehlivost po Boothovi	111
XI.4 Tentativní akceptace, ironická reevaluace	117
XI.5 Nespolehlivost rovin: příklady	120
XII. Wolfgang Iser a implicitní čtenáři	122
XIII. Ricoeurova cesta světem textu	129
XIV. Umberto Eco a model interpretační kooperace	134
XV. Julia Kristeva a tělo v subjektu/subjekt v těle	143
XVI. Dovětek: Fantom autora	155
XVII. Závěr: Autorský subjekt jako gesto, stopa, hypotéza	160
Shrnutí	163
Literatura	165
Prameny	165
Citovaná a použitá literatura	165
Summary	178
Ediční poznámka	180

„Ten druhý, ten jménem Borges, je tím, o nějž běží. Kráčím ulicemi Buenos Aires a zastavím se, snad už trochu mechanicky, abych popatřil na klenbu vstupní brány a mřížoví vrat; znám Borgese z poštovních dopisů a vídám jeho jméno na seznamu profesorů nebo v životopisných slovnících. Mám rád přesýpací hodiny, mapy a knižky z osmnáctého století, chuť kávy a Stevensonovu prózu. On se mnou sdílí moje záliby, ale v prázdném gestu, které upomíná na herce. Přeháněl bych, kdybych řekl, že mezi námi panuje nepřátelství; žiji, přežívám, tak aby Borges mohl vymýšlet svou literaturu a tato literatura mi dává ospravedlnění. Nemusím se přemáhat k přiznání, že napsal stránky, které mají cenu, ale ty stránky nejsou záchrana pro mě, snad proto, že to, co je dobré, nepatří nikomu, dokonce ani jemu, ale spíše tradici a jazyku. Kromě toho já jsem nezvratně odsouzen k zániku a jen chvíle mě samotného může přežít v něm. Pozvolna mu všechno přepouštím, i když jsem si dobře vědom, jak má ve zvyku všechno zkreslit a zveličit. Spinoza věděl, že všechno touží přetrvat ve svém bytí, kámen chce navěky být kamenem a tygr tygrem. Zůstanu v Borgesovi, ne v sobě (pakliže jsem vpravdě někým), ale sám sebe poznávám spíš v mnoha jiných knihách nebo v pravném brnkání na kytaru než v tom, co on píše. Před mnoha lety jsem zkusil se od něj osvobodit a přešel jsem od předměstských mytologií ke hrám s časem a věčností, ale ty hry už nyní patří Borgesovi, a já si budu muset vymyslet něco jiného. Tak je můj život stálý útěk, na němž všechno ztrácím a všechno patří zapomnění nebo jemu. Nevím, kdo z nás dvou píše tuto stranu.“

Jorge Louis Borges: „Borges a já“¹

„[P]roto taky básník Bondy mi říkal, že pravá poezie musí bejt zraňující, jako byste si zapomenuli žiletku v kapesníku a při smrkání jste si pořezali nos, proto pořádná knížka není pro to, aby čtenář líp usnul, ale vyskočil z postele a rovnou v podvlíkačkách běžel panu spisovateli naplácat držku...“

Bohumil Hrabal: *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*²

¹ Přeloženo z anglického překladu Jamese E. Irbyho (Borges 1970) s přihlédnutím ke slovenskému převodu Vladimíra Olerínyho in Borges 2000. Povídka poprvé vyšla v roce 1960 v povídkové sbírce *El Hacedor*, Tvůrce. Všechny překlady z anglického jazyka v přítomné práci vypracoval její autor.

² Bohumil Hrabal: *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*, Praha, Mladá fronta 1999, s. 31.

Úvod

Z Borgesovy kratičké povídky se vynořuje otázka: kdo zde vypovídá a kdo je vypovídan, o jakých subjektech je zde řeč a kdo o nich (nebo jimi?) mluví, kdo je „Borges“ a kdo je „já“ a kdo je pak „Borges“ jmenovaný v začátku tohoto souvětí?

V kontextu českého literárněvědného myšlení není třeba dlouze představovat téma subjektivních pozic, komunikačních rolí v textu, zvláště pak v textu uměleckém. V tradici strukturalistického a neostrukturalistického uvažování o jevení se subjektivity v literárním textu se především prostřednictvím díla Jana Mukařovského a Miroslava Červenky ustavil model, jehož obecnou podobu shrnuje například Alena Macurová ve stati „Subjekty a text“ (1993).³ Rozlišují se zde vnětextové a vnitřnětextové subjekty, ustavující se vždy buď v podávající, nebo v přijímající roli. V implicitní textové subjekty se „proměňují“ skutečný autor a vnímatel, přijímají-li komunikační role v textu, jeden je na „levé“, podávající straně, druhý na „pravé“, přijímající straně. Implicitní subjektové role jsou zde nazývány produktor a receptor, přičemž vně textových rolí zůstávají reální komunikanti. Tematizovaně se v textu objevují explicitní subjekty narátora a adresáta, případně sekundárně postavy. Produktor a receptor jsou sémantickou složkou textu, text je sám v sobě a sebou zakotvuje i v jistém úhlu pohledu, v prostoru, čase a světě hodnot. Produktor se signalizuje už jako uživatel jazykového kódu, stylového ad. rozvrstvení; narátor je konstitutivním prvkem textu (tematizovaným mluvčím) a realizuje se užitím prostředků jazykových, tematických, textových a tektonických. V každém textu je takto charakterizován subjekt použitím jistých postupů textové strukturace, už například měrou, jakou dodržuje normy jazyka (jazyků), jímž (jimiž) promlouvá, nebo rozsahem svých znalostí, encyklopedie.

Takto se zdá jedna z centrálních otázek myšlení o textech „vyřešena“. Vrátime-li se k citované povídce, odpověď je jednoduchá: jsou zde Borgesové čtyři. „Zleva“: i) Borges reálný autor, který je vně textu; ii) Borges-produktor, který se rýsuje v textu volbou tematiky, žánru, stylových prostředků atd.; iii) Borges-já-vypravěč, který vypráví o iv) Borgesovi-postavě, což je ovšem zpředmětněné já. Přesto cítíme, že v překladu⁴ se cosi ztratilo, cosi z ironie a pocitu disperze subjektu a hry s jeho nebo jejich ustavováním i z dojmu toho, že to, co se děje na explicitní, tematické rovině nějakým zvláštním způsobem zasahuje a zahrnuje i to, co se děje na rovině implicitní i reálné, že subjekt je zde jaksi v pohybu (*en process*). Tato práce má tedy ambici vnést znovu prvek nejistoty do otázky, kdo mluví a kdo je mluven, co dělá text „sám sebou“ a co ještě prostřednictvím čehosi nebo kohosi jiného.

S jistou škodolibostí připomeneme proto vzápětí model polské badatelky Aleksandry Okopień-Sławińskiej (2002 [1976]), který je budován na podobném, objektivním, jazykově-stylistickém půdorysu jako schéma Aleny Macurové; oba modely uspořádání rolí v textu (respektive literární komunikaci) jsou uvnitř dokonale symetrické, ale heteromorfní, položí-li se přes sebe. Okopień-Sławińská rozeznává dvě mimotextové hypostaze autora: i) autor ve všech svých životních rolích, ii) odesílatel díla (disponent pravidel, subjekt tvůrčích činností); vnitřní textové instance jsou a) subjekt díla, *podmiot*

³ Podobně Jana Hoffmanová: *Stylistika a...*, Praha, Trizonia 1997.

⁴ Míjíme překladu do teoretického modelu; je zde ovšem jazykový překlad, který věci podstatně komplikuje; rýsuje se čtenáři na pozadí textu obraz Borgese-produktora – anebo překladatele-produktora, a pokud i toho „druhého“, kterého z nich?

utworu, b) hlavní vypravěč (lyrický subjekt), c) mluvící hrdina. Na straně příjemce jsou analogické role: i) konkrétní čtenář, ii) ideální čtenář (příjemce díla); vnitřnětextové role jsou: a) adresát díla, b) adresát vyprávění (adresát lyrického monologu), c) hrdina.

Tato práce se ptá po statusu autorského subjektu, tedy toho, co u Macurové je „uvnitř“ textu jako jeho produktor, a u Okopień-Sławińskiej rozdějeno ve dva subjekty, z nichž jeden je „uvnitř“ (*podmiot utworu*) a druhý „vně“ (subjekt tvůrčích činností).⁵ Zvažuji tedy figuru „autora“ (v) literárním textu, roli a (řečeno sémioticky) sémanticko-pragmatickou platnost tohoto tichého subjektu, především v kontextech recepčních a interpretačních. Svým strukturalisticko-sémioticko-poststrukturalistickým zaměřením se tato naše rozvaha vřazuje i do souvislostí post-barthesovské a post-foucaultovské reflexe „smrti autora“.

Naším cílem není sledovat zrod a dějiny evropské instituce autorství.⁶ Mezi „momentem“, kdy latinské *augere*⁷ (tvořit, růst, vzniknout) dává v římské právní hermeneutice *auctora* jako nositele *auctoritas*, který požívá určitých práv a může převést tato práva na někoho jiného pro prosazení jistého cíle (to jest autorizovat právní jednání) (Shönert 2010), a „momentem“, kdy Jacques Derrida ironicky píše o autorově „svrchované samotě“ (Derrida 1978 [1967], s. 226), Roland Barthes o „smrti autora“ a Michel Foucault o autorovi jako diskurzivní „funkci“, jsou zvukící propasti epistemických zlomů, v nichž vzniká a radikálně se proměňuje představa aktu původcovství a typů textů, k nimž se tento akt může vztahovat.⁸ Víme ovšem, že Římané znali básníka – však jako *vates*, tj. věštec, proroka, a rozhodně nikoli autora (Bennett 2005, s. 3);⁹ můžeme nicméně říci, že na začátku moderního pojetí autorství jako specifické instance stojí (podle Wyricka 2004) sv. Augustin. Ten (jak popisuje Phillip Cary) vytváří v návaznosti na Plotina představu soukromého vnitřního prostoru v rámci duše; v tomto vnitřním já lze nalézt Boha, zároveň je tento prostor ale od Boha oddělen. To úzce souvisí s Augustinovým chápáním individua jako kohosi, kdo je obdařen vůlí (*voluntas*), a významu jako něčeho, co může pocházet i od člověka. „Jeho popis autora poprvé pojímá pisatele ne pouze jako biografickou entitu, ale též jako lidského jednotlivce s vůlí a intencí, schopného přenosu navždy platné informace“ (Wyrick 2004, s. 366).¹⁰ Koncem 15. století se začala díla učenců, a občas i básníků, připisovat

⁵ A zároveň se zde odmítá to, že rozpor mezi oběma badatelkami je dán zaměřením na obecné textové komunikáty v prvním případě a literární komunikáty v případě druhém; „disponent pravidel“ se zřetelněji či méně zřetelně promítá do všech druhů textů, nejen do literárního, jak by se tento kontrast mohl zdát namlouvat.

⁶ Ten mapují například Peter Jaszi – Martha Woodmansee (eds.) (1994): *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, Durham, Duke UP; Fotis Jannidis et al. (eds.) (1999): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen, Niemeyer; Michael Wetzler (2000): „Autor/Künstler“, in *Ästhetische Grundbegriffe*, sv. 1., ed. K. Barck et al., Stuttgart, Metzler, s. 480–544; Bennet 2005; Wyrick 2004.

⁷ Řečtina nemá ekvivalent slova *auctor*; existuje ovšem *poietes* (tvůrce), jak o něm mluví v *Poietice* Aristoteles, *poietes* ovládající *techné*, řemeslo (Shönert 2010).

⁸ K některým z těchto souvislostí se přece vrátíme v kapitole IX.3, „Průběh smyslu: Michel Foucault a funkce autora“.

⁹ A již u Platóna (dialog *Ión*) básník mluví v „šilenství Múz“, to jest v božském vytržení, nikoli sám za sebe.

¹⁰ Do Augustinových úvah o podílu člověka na významu Písma se podle Wyricka promítá římská právní hermeneutika a řecké etické a teologické debaty a s konceptem židovského prorockého zapisovatele se prolíná helenistický zájem o autentické připsání textu jeho původci.

původcům, kteří se označují jako *auctores*, a tato praxe převažuje do začátku 18. století. V barokní, již typografické kultuře jsou autor/tiskař/nakladatel vzhledem k textu rovnoprávní (podobně jako to bylo v kultuře primárně chirografické s opisovatelem); oběh vědění zajišťují *copiae* – různé sborníky, pokladnice, thesauri, florilegia atd. –, v nichž autor jako individuum nemá žádnou funkci. (O tom svědčí též typografické zviditelnění moci na první straně a ceremoniál učenosti na stranách posledních). Německý estetik Johann J. Bodmer v roce 1740 vyjadřuje esteticko-filosoficko-právní implikace tohoto oběhu: literatura je program, v němž je člověk zaměnitelný již z toho důvodu, že „nějaký jiný člověk by za stejných okolností musel vytvořit právě takové dílo“ (cit. in Rieger 1999, s. 160). Romantické chápání autora jako básníka, tvůrce, *Dichter*, poety od poslední třetiny 18. století je spojeno se zrodem konceptu tvůrčího génia a originality (Bennett 2005, Shönert 2010). Garanci za text, která je v baroku soustředěna kolem os učenosti a moci, od počátku 19. století přebírá člověk, který je zvláště u uměleckých textů pramenem inovace a individuálního výrazu.¹¹ Souběžně se proměňuje problematika právní, objevuje se termín „duševní vlastnictví“ (1784); podle filosofa Johanna Gottlieba Fichteho je nezcizitelným vlastnictvím autora-původce to, co zbude, když se odečte materie knihy a suma myšlenek – jedinečná kombinace nehmotného existující v podobě stylu, individuálního způsobu selekce a kombinace slov. Díky vazbě literatury na autorskou funkci se kniha, která byla v jiných systémech předmětem teritoriální ochrany, může stát volným zbožím s vlastní, určitelnou cenou. V roce 1793 je pak ve Francii poprvé kodifikováno autorské právo. Obecně, jak konstatuje Wetzel, lze pozorovat postupný, dlouhodobý posun od instrumentálně realizačního chápání autorství k jeho zosobnění prostřednictvím konceptu tvůrčí individuality (Wetzel 2000, s. 480).

Tyto široké náhledy otevírají bezbřehé souvislosti historiografické, právní, klasifikační, ediční i výkladové teorie a praxe týkající se autorství jako specifického vztahu k různým druhům textů. Mluvíme-li ovšem o autorském *subjektu*, dostáváme se z druhé strany do kontaktu s rozsáhlou oblastí filozofického myšlení „sub-iectum“, toho, „co leží vespod“ (řec. *hypokéimenon*), čímž se míní obecná substance, tvořená intelektuálním konceptem (Haman 1993, s. 5). Myslela-li totiž filozofie od Descarta oddělení subjektu a individua, dezindividualizaci subjektu,¹² i subjekt umění a literárního díla prošel velkým „roz dvojením“. S tím, jak začínají po Descartovi převažovat přístupy epistemologické a konceptuální, Schellingovo Cogitatur („ono myslí ve mně“), jímž německý filosof pozměnil Descartův postulát, sociologická konceptualizace subjektu u Augusta Comteho, Marxova ekonomicko-třídní nadstruktura, v níž funguje individuum jako prvek systému, nebo Freudova teorie nevědomí, kumulují se podněty v důsledku popírající možnost totožnosti subjektu sama se sebou i jeho neproblematickou „individualitu“.

¹¹ Ovšem i jedinečná osobnost v romantismu, jak upozorňuje Martin Procházka, ztrácí svým otiskem v díle záruku své identity: „Důležitým romantickým tématem je [...] – vedle tajemství a tvůrčí síly osobnosti – také její zánik spolu s rozpadem tradičních žánrů a uměleckých forem. [...] Je to především neuskutečnitelnost díla jako výrazu osobnosti. Tento fakt aktualizuje *děj psaní* jako transformaci či zánik osobnosti“ (M. Procházka, *Romantismus a osobnost*, Praha 1996, s. 10).

¹² Již Descartův žák Regius označoval člověka za „nahodilý jsoučno“ (Frédéric Buzon, cit. podle Haman 1993).

Proměny filosofie subjektu se přitom děly v úzké souvislosti i s tzv. obratem k jazyku.¹³ Zatímco v Hegelově *Fenomenologii duše* (1807) je ideálním stavem překonání jakékoli „mezery“ mezi tím, co říkáme, a tím, co míníme, mezi naší zkušeností a jazykem, což je umožněno artikulovatelnou racionalitou reálného, u Friedricha Nietzscheho se perspektiva radikálně proměňuje. Racionalita reálného není esenciální příznak reality, nýbrž právě produkt jazyka a gramatiky. V Nietzscheově *O genealogii morálky* (1887) určuje syntaktická dělitelnost jazyka naši víru v dělitelnost světa a jeho „artikulovanou“ jsoucnost i mimo jeho vlastní „dění“. Významy slov jsou (v práci „O pravdě a lži ve smyslu nikoliv morálním“, 1873) výsledky zapomínaného historického procesu jejich vrstvení a sedimentace. Na Nietzscheho navazuje Martin Heidegger tak, že jazyk není prostě médiem zkušenosti a obecně významu, ale jeho tvůrcem a prostředím produkce. Význam se odvíjí v jazyce a jazykem; platí nikoli: my mluvíme řečí, ale řeč mluví námi. Tuto linii úvah domýšlí invenčním a radikálním způsobem Jacques Derrida, inspirován mj. de Saussurovou znakovou lingvistikou a jeho pojetím významu jako difference. S Derridovým pojmem *différance* se ukazuje neustálá procesuální povaha utváření významů a nestopovatelnost jejich „původu“. Nietzscheova otázka – nikoli jak formulovat zkušenost, ale co nás v první řadě vede k tomu ji formulovat? – dostala pak nový teoretický rámec s příchodem psychoanalýzy Jacquesa Lacana. Zkoumání se nepodrobuje to, jak věrně náš jazyk odráží naši zkušenost, nýbrž naopak to, „jak“ a jakými „stopami“ ji sám vytváří. Podle Lacana má totiž nevědomí strukturu jazyka a lacanovská teorie vysvětluje moment osvojení jazyka jako vstup do symbolického řádu, který je souběžný s oidipskou krizí, potlačením touhy po splnutí s matkou a přijetí Jména Otce. Toril Moi shrnuje tuto teoretickou pozici takto: „Mluvit jako subjekt znamená proto vyjadřovat existenci potlačené touhy“ (Moi 2002 [1985], s. 97).

Právě ve filozofickém obratu k jazyku společně se zrodem umělecké moderny¹⁴ spočíval základ nejen pro dezindividualizaci, decentralizaci a dezintegraci identity myslícího, autonomního, sebe-rozvrhujícího karteziánského subjektu, ale i pro vydělení historického, „psychofyzického“ autora od jeho jazykové, veřejné verze v díle. Nikoli náhodou navazuje heslo „smrti autora“ Rolanda Barthesa na Nietzscheovu „smrt Boha“, entity, která je zároveň předpokladem Člověka, jeho metafyzickým podkladem (Dollimore 1997, s. 250). Je třeba zároveň poukázat na fenomenologicko-strukturalistické „velké rozvody“ (Zdeněk Mathauser 2005c, s. 47), které se utvářelo od 20. let minulého století a spoluurčilo i literárněvědné myšlení na mnohá desetiletí rozlišuje mezi reálností a intencionalitou. V rámci zacházení s uměleckým dílem se vyprofilovaly dvojice artefakt – estetický objekt, dílo-věc¹⁵ – dílo-znak, diachronie – synchronie, estetika kreace – estetika recepce, vysvětlení – osvětlení – a samozřejmě subjekt díla – psychofyzický autor. V tomto kontextu – Ingardenova konceptu čisté odvozené intencionality, kdy intencionalita předmětu neplyne bezprostředně z intenčního aktu vědomí, nýbrž z útvaru, který již obsahuje intencionalní ráz, slovního významu či věty, nebo pozdějšího Heideggerova pojetí bytování člověka v řeči – se formulovaly i předpoklady uzávorkování autorského záměru i rozlišení mezi psychofyzickým autorem a jeho

¹³ V následujícím přehledu se opíráme o práce Stanislava Hubíka (1994) a Kelly Oliver (2002).

¹⁴ Viz Hodrová (ed): *Proměny subjektu I, II* (1993, 1994).

¹⁵ Jakýsi předpoklad rozkladu této velké dichotomičnosti přivodil Mukařovský odlišně myšleným pojmem dílo-věc (srov. Kubínová 1992, Pešat 1998): „zbytíkem“ věčnosti, neznakovosti, která se ale přesouvá v jistém smyslu do centra procesů značení jako její nezachytitelný a netematizovatelný zdroj. (Viz dále.)

textovým korelátém. Děje se tak od počátku i v souvislosti s velkým depsychologizačním pohybem, který fenomenologicky a strukturalisticky založené myšlení sdílelo s ruským formalismem a který byl v estetice a uměnovědě namířen například proti výrazové estetice Benedetto Croceho.¹⁶

Přímo k dějinám konceptu implikovaného subjektu autora je třeba říci, že je úzce spjat a vyvíjel se v souhře jednak s intencionalitou, jednak s antiintencionalistickým¹⁷ pohledem na dílo jako autonomní verbální útvar. Roman Ingarden v roce 1931 (*Umělecké dílo literární*) liší jednak mezi lyrickým subjektem díla a autorem na jedné straně a mezi představou autora vycházející z vnímání díla a reálným autorem na straně druhé; nezabraňuje to u něj nicméně předpokladu přímých soudů v literárním díle (proti též možným kvazisoudům) (Ingarden 1989 [1931], s. 178). Boris Tomaševskij v roce 1924 (*Spisovatel a kniha*) zproblematickuje textologický materiál jako předmět výzkumu tvůrčího procesu: „[...] důležité je dílo, jak vyšlo, a jeho vnitřní směřování se dá rozpoznat v rozboru toho, co dílo dává ideálnímu čtenáři. [...] Dílo vytváří ne jeden člověk, ale epocha, podobně jako ne jeden člověk, ale epocha vytváří historické fakty“.¹⁸ Jurij Tyňanov v roce 1927 („O literární evoluci“, 1988 [1927]) hovoří o „literární osobnosti“ (pojem s nímž bude pracovat i Jan Mukařovský) a chápe ji jako abstraktní autorskou instanci inherentní dílu. Souběžně se objevuje pojem obraz autora u Viktora Vinogradova, rozpracovaný v roce 1930 (*O jazyku umělecké prózy*), který si jej všímá a registruje jako soustředění celku, výsledek korelace různých stylových rovin, nesených různými postavami nebo vypravěči. Z trochu jiného pohledu i Michail M. Bachtin v závěru studie „Čas a chronotop v románu“ (1937–1938, 1973)¹⁹ rozlišuje proti reálnému, biografickému autorovi autora vzešlého z recepce jeho díla. Autorský (recipovaný) subjekt se nachází na „tečně“ chronotopů uměleckého díla, jeho zobrazení skutečnosti, jako svědek (viz Jankovič 1996, Mathauser 2005a). Zhruba v této době rozpracovává své koncepty individua, osobnosti a subjektu i Jan Mukařovský, když během 30. let postupně formuluje princip, že vývoj literární nebo umělecké struktury je z jedné strany „narušován“ nahodilou, nezákonnou silou osobnosti a na té druhé se odvíjí imanentně z logiky literární řady (vývoje verše, žánru, topoi atd.); teprve takto dialekticky napjatou strukturu (která nekopíruje dokonale ani vývoj literární řady jako řady velkých osobností, a není ani samostatně se vyvíjející nadosobní strukturou literárních konvencí) lze vztáhnout k širší struktuře společenského, historického vývoje.²⁰ Ze snahy odpsychologizovat literárněvědné uvažování a zároveň ovšem prosadit představu svébytné sémantické výstavby literárního díla, která je na mimouměleckém, historickém kontextu principiálně nezávislá, vychází Wimsattův a Beardsleyho pojem „intentional fallacy“ a jejich kritika tohoto klamu (Wimsatt – Beardsley 1954 [1946]).

Ideu dílu imanentního autora traktuje od 50. let i Boris Korman, který chápe textem koncipovaného autora jako vzájemný vztah rozdílných „vědomí“ (*soznanija*)

¹⁶ Mezi základní metodologické premisy strukturalismu patří na druhé straně i odmítnutí pozitivistických přístupů.

¹⁷ Antiintencionalismem míníme teoretickou soustavu, v níž význam textu není deterministicky svázán se záměrem, intencí jeho autora. Viz kapitola IV. Intence a záměrnost.

¹⁸ Cit. dle Červenka 1992 [1968], s. 25.

¹⁹ Michail M. Bachtin: *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva 1975.

²⁰ Podrobně se budeme jmenovaným pojmům věnovat v následující kapitole.

v díle.²¹ I polská literární věda se živě zajímala, inspirována například Vinogradovem i Mukařovským, o subjekt díla; Janusz Sławiński (1966) mluví, v Červenkově duchu, o obrazu autora jako o subjektu tvůrčích činností (*podmiot czynności twórczych*), Edward Balcerzan (1968) o vnitřním autorovi (*autor wewnętrzny*).

V souvislosti s těmito interními autory stejně jako s převážně analogickým pojmem implikovaný autor, rozvíjeným v kontextu (primárně) anglofonní naratologie, se objevuje řada speciálnějších otázek. Na které „rovině“ díla nebo textu se autorský subjekt nachází? Je konstruován, nebo rekonstruován, a v jakých fázích čtení: při vnímání a/nebo interpretaci textu (a jeho dalších „užití“)? Je kategorií, která funguje pro všechny komunikáty stejně? Funguje jen pro literární komunikáty? Jen pro literárně umělecké? Postuluje se v epických, lyrických i dramatických dílech, nebo jen v některých druhích? Může být tematizován? Nachází se ve fikčním světě díla? Je sémantickou, nebo pragmatickou kategorií? Formuje se v rámci jednotlivého díla nebo celého autorova díla? Je zamýšleným, nebo nezamýšleným obrazem sebe v díle? Je konstruktem čtenáře, nebo autora? Je mimo text, v něm nebo na pomezí? Jaký je přesně jeho vztah ke skutečnému (historickému, reálnému) autorovi? Je komunikačním analogonem implikovaného čtenáře? Čím nebo kým je dán nebo určen: autorem, textem nebo čtenářem? Jaký je vztah autorského subjektu k intenci textu, případně autorskému záměru?

Objevuje-li se takto problematika autorského subjektu ve světle strukturalistické „de-humanizace“ člověka, kdy se vyděluje subjekt-funkce, subjekt-struktura, subjekt-význam, ukazuje se i vztah subjektivity a interpretační a strukturní kategorie subjektu autora v literární teorii. Přítomný text namnoze získává podobu podrobného (meta)teoretického čtení jednotlivých koncepcí autorského subjektu proto, že nás zajímá konkrétní dynamika myšlení toho, kdo nebo co vypovídá a kdo nebo co je vypovídán, co je „uvnitř“ literárního textu a co „vně“, jak přesně lze zvažovat vztah mezi „textovým subjektem“ a „mimotextovým jedincem“, jak lze chápat a uchopovat v textu a textem se zjevující významovost – a naopak nás nezajímá povšechná, apriorní danost „vyřešeného“ problému (subjekt jedna, dva, tři, čtyři). Práce tak do značné míry vyrůstá „z okrajů“ a z nich, z poznámek k literárně teoretickým textům se rodí jeho hypotetický „střed“; naši vlastní koncepci, utvářenou v dialogu s níže jmenovanými teoretiky a pojmy, jako jsou sémantické gesto, nezáměrnost, *écriture*, stopa, sémiotično nebo společenská cirkulace, mají pomoci ozřejmit i občasné pramenné příklady především z české a angloamerické literatury. Do jisté míry jsme zde též cíleně odmítali automaticky se přimknout ke svůdným poststrukturalistickým textům o rozpadu subjektu – přes vlastní poststrukturalistickou intenci této práce – a představujeme tak spíše subverzivní čtení strukturalistického, sémiotického, hermeneutického a fenomenologického myšlení subjektu autora a čtenáře v textu. Naše úvahy se z podstaty svého tázání dotýkají rozsáhlých teoretických oblastí výkladu, recepce a interpretace textu a (jak budeme mít v úmyslu prokázat, jen zdánlivě analogické) problematiku implicitního (implikovaného) a reálného čtenáře a modalit interakce textu a čtoucího.²²

²¹ Viz W. Schmid 2006, s. 78. I v další části přehledu se opíráme o práce W. Schmidta (2006), Z. Mathausera (2005a) a Okopień-Sławińské (2002 [1976]).

²² Podrobněji zvláště viz kapitoly XI, „Implikovaný autor, nespolehlivost a čtenář“, XII, „Wolfgang Iser a implicitní čtenáři“ a XIV, „Umberto Eco a model interpretační kooperace“. Mezi typy subjektů a hypostazí čtenáře lze jmenovat i archičtenáře Michaela Riffatterra (M. Riffaterre: „Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's ‚Les Chats‘“, *Yale French Studies*, 1966, č. 36–37, s. 200–242), informovaného čtenáře Stanleyho Fisha (S. Fish: „Literature in the Reader: Affective Stylistics“, *New*

V jednotlivých kapitolách se tak věnujeme: zaprvé strukturalistické koncepci Jana Mukařovského, který v odstíněných, důmyslných krouživých úvahách postupně kreslí (mnohdy přepisované) tahy napjatých, dynamických vztahů mezi strukturami nejrozumnějších extenzí, individuem, subjektem, autorem, čtenářem, osobností, básníkem. Budeme pozorovat, v kterých bodech a v kterých chvílích se uvedené množiny protínají a jak se z toho utváří (i pro nás) východisko další reflexe myšlení autorského subjektu. Ve druhé kapitole sledujeme, jak se přesunutí lingvistického hlediska ze systémové na promluvovou, diskurzivní dimenzi jazyka u Émila Benvenista promítá i do jeho myšlení mluvčího subjektu, v němž Benveniste rozezná dvě ustavičně se vydělující stránky, subjekt výpovědi a subjekt vypovídání. Ve třetí kapitole reflektujeme představy dialogičnosti, intertextovosti a vícehlasí, které nám umožňují zvážit podoby zvrstvení řeči v literární promluvě i v textu obecně, a ve čtvrté otázky intence, poukazující na argumentační nedostatečnost premisy, že význam promluvy je fatálně svázán se záměrem mluvčího. Obracíme se pak zpět k brilantnímu strukturalistickému domýšlení problematiky subjektu díla na materiálu lyrického básnictví u Miroslava Červenky, a poukážeme se (mimo jiné i s pomocí Lotmanova chápání autokomunikace) dynamizovat, a v důsledku zpochybnit oddělenost kategorií subjektu díla a lyrického mluvčího, i samu vydělitelnost kategorie první. V následující, páté kapitole se snažíme uhadovat dosah našich námitek a pochyb a podáváme „ne-systematický rozvrh subjektů autorství“, v němž se zhmotňuje i pnutí mezi deantropomorfními vjemy vystávajícími v souvislostech *écriture*, pohybu psaní, recepční textace na jedné straně a tušením antropomorfního původu reakcí a recepcí, živých hybností simultánního „zpřítomňování“ textu a odkládání jeho „smyslu“ na straně druhé.

U Petra A. Bílka, který do strukturalistických základů vnáší podnětný fenomenologický impuls, potom stopujeme, jak se pohyb sebe-vztahování vnímatele a světa textu, respektive lyrického subjektu v jeho jisté navrženosti a necelostnosti rozvíjí v nevyslovenou, tichou tematizaci nesubstanciality obecných, modelových, apriorních subjektivit. Další, osmá kapitola podrobněji, reflektující rozvahy Mukařovského, Milana Jankoviče, Rolanda Barthesa a Miroslava Petříčka, zvažuje pro nás zde klíčové pojmy gestičnosti, nezáměrnosti, nahodilosti a neprůhlednosti textu, *écriture* a *signifiance*. Kapitola devátá se obrací k heslu smrti autora a kontextualizuje je zevrubněji v rámci myšlení Barthesova a Michela Foucaulta, ale i teorie rétoriky fikce Waynea C. Bootha a jeho autorskému subjektu analogické, však naratologické kategorie implikovaného autora; snažíme se ukázat, že již v postulátech smrti a funkce autora jsou inherentně vepsány momenty touhy, tělesnosti, žití (smrt autora je i zrodem čtenáře), byť v neesenciálních, unikavých podobách rostoucích z (takto) produktivních tlaků podmanění a atopické moci. Podrobné ohledávání pojmů především implikovaného autora a nespolehlivosti, ale i fokalizace, je tématem desáté a jedenácté kapitoly, přičemž vypisujeme navracející se signály napětí mezi narativněteoretickým nutkáním imanentní kategorizace textu a jeho kontextovým a mimotextovým přesahováním; všímáme si ale zároveň kriticky i opačné tendence v současné naratologii ztlumit vnitřnětextové impulsy a hlasy v prospěch triumfujícího čtenáře. Dvanáctá kapitola se obrací k fenomenologii čtení, jak ji promýšlí v návaznosti na Husserlovo myšlení časovosti Wolfgang Iser, a

Literary History 2, 1970, č. 1, s. 123–162), ideálního čtenáře (viz např. Culler 1981, Schmid 2006), intendovaného čtenáře (Wolff 1971) a ovšem modelového čtenáře Umberta Eca; o posledních třech jmenovaných kategoriích čtenáře pohovoříme ve jmenovaných kapitolách.

podněty takto chápané procesuality textu, z níž vyrůstá implicitní čtenář jako aktová struktura, pro námi sledovaný pojem. V kapitole třinácté pak pozorujeme, jak se z podobných myšlenkových zdrojů, zjeví Paulu Ricoeurovi (nejen narativní) text jako průběžně uchopovaný a chápající smysl, tvarovaný zvrstvující se dialektikou ustavující se interakce světa textu a světa čtenáře (vždy již tzv. „reálného“), která překračuje uzavřenost dichotomie „reality“ a „ireality“. Kapitola o modelovém čtenáři a modelovém autorovi Umberta Eka čte v symptomatickém modu rafinovanou akribii, s níž buduje italský sémiotik hranice mezi modelovými a empirickými fázemi čtení textu, a hledá otisky, v nichž se Ekovi uchovává metaleptický a anagramatický vztah „vnitřku“ a „vnějšku“ (narativního) textu.

V kapitole o Julie Kristevy traktování subjektu v pohybu (*sujet en process*) podrobně mapujeme argumentaci pro přijetí tělesné dimenze vypovídajícího subjektu, který se ale paradoxně klade již v imaginárně založeném a symbolicky ustaveném prostoru vypovídání, a Kristevy vzažení pojmů chóry a *jouissance* k básnické řeči a jevům fenotextovosti a genotextovosti, které opět problematizují přísné oddělení subjektu díla od historického individua. Nutně „nevěrná“ povaha konstituovaného obrazu identifikace (imaginárno) pak může osvětlit „touhu“ po autorovi u Rolanda Barthesa nebo i v šestnácté kapitole reflektovanou „touhu“ nového historika Stephena Greenblatta „rozmlouvat s mrtvými“. V Greenblattově pojetí neustále kolotajícího společenského a mimetického oběhu a cirkulace, směny a výměny mezi textovými reprezentacemi, hmotnými artefakty, dobovými věrami a pověrami, obřady, metaforami i způsoby jejich prožívání, tedy v tomto pojetí se postuluje rezonance, jejíž ozvučnou deskou je čtenář, doba, soudobý kontext rozehrávaný ale vždy v ozvěně cirkulujících (verbálních, auditivních, vizuálních, hmatových atd.) energií (*energiae*). V poslední kapitole se budeme snažit s pomocí Petříčkovy úvahy „Svět jako analogon obrazu“ prokázat, že takto lze myslet autora i jako *stopu*, stopu ale, která se i přes (nebo snad pro) svou byvší/z(ne)přítomněnou materialitu (máme ji jako grafem stále před očima) zakládá až na té úrovni *diférance*, na níž se jeví písmo a psaní jako obraz.

I. Jan Mukařovský: subjekt mezi strukturou a individuem

Mukařovského a Jakobsonův strukturalistický projekt osamostatnění díla jako strukturní významové entity zahrnoval jeho vyvázání i z jednostranných a přímých vazeb na tvůrčí individuum, z chápání díla v primárně genetických a kauzálních souvislostech. V souvislosti se strukturální a znakovou povahou díla se ovšem vynořily i otázky estetických a mimoestetických hodnot, norem a funkcí stejně jako strukturní povaha sociálních jevů a dějů, které se v díle lomeně promítají. Zjevily se tak zprostředkovaně i komplikované vztahy mezi determinovaností a svobodou tvůrce, vztahy k nadosobním strukturám (tematiky, stylů, žánru, postav, rytmu atd.) i otázka, jak adekvátně zvážit „strukturalizaci“ individuálního prožitku, impulsu i záměru.²³

„Individuum v umění“ má, jak Mukařovský pozoruje ve stejnojmenné studii z roku 1937, dvojí funkci – tvůrce a vnímatele; takto postavená formulace, která se spolu se zvažováním dalších souvislostí u Mukařovského porůznu proměňuje, ale ve své základní podobě zůstává, vyplývá z prostředkující úlohy díla jako znaku. Vztah tvůrčího a vnímatelského individua nespočívá prostě v protikladu aktivity a pasivity, je naopak vztahem potenciální totožnosti a má povahu dialogu. Zatímco pojem individua označuje konkrétního autora či vnímatele, pojem subjektu značí abstraktní entitu. V definici oné druhé entity se však objevuje náznak rozporu; nejprve se tvrdí, že subjekt je obsažený ve struktuře díla (tedy uvnitř), vzápětí ale Mukařovský říká, že je bodem, „z něhož lze celou tuto strukturu obsáhnout jediným pohledem“ (258); aby bylo ji bylo možné náraz celou obsáhnout, takový bod by se však musel nutně nacházet *mimo* strukturu díla. Zdrojem citované metafory „bodu“ je výtvarné umělecké dílo, a to perspektivní, jehož struktura se sbíhá v jediném bodě, z něhož je tvořena i vnímána. Metafora „bodu“ či „plošiny“ tedy vychází z konkrétně prostorových umění (kromě výtvarných objektů i divadelní scény: scény bez čtvrté stěny) a aspekt, v němž subjekt sídlí, je právě prostorovou představou. Subjekt je tedy nejpřesněji řečeno *možností* promítnout konkrétní osobnosti – *autora i vnímatele* – do vnitřní struktury díla. I z této formulace je patrný *anagramatický* (ve smyslu vnitřku – vnějšku) a *metaleptický* (ve smyslu rovin) vztah mezi autorem, případně vnímatelem a subjektem. Možnost obsáhnout celek struktury zevnitř je jistě již sama o sobě paradoxní; představíme-li si ji jako jakési intravenózní sémantické šíření, pohyb prorůstající celkem „těla“ textu zevnitř, pak by jeho nositelem a impulsem musel být vnitřně textový subjekt, který by byl zároveň pojítkem a principem textu. V dramatu například subjekt nesplývá s žádnou z konkrétních postav, nýbrž je *vyplnitelný* všemi jimi zároveň; subjekt není dán jedinečností, ale koncentrací díla v jediném bodu; uvnitř se může subjekt štěpit, zůstává ale úběžníkem. Slova jako možnost promítnutí nebo úběžník představují, zdá se, v Mukařovského tropo-logice zárodky pozdějšího pointování recepčního a procesuálního uchopování struktury, při němž se onen principiální „bod“ průběžně *děje*, pohybuje.

Mukařovský tedy, a to i explicitně, proponuje možnost promítnutí subjektu do zobrazených postav – jeho tematizaci. „Jsou-li v uměleckém díle [...] zobrazeny jedna

²³ Mukařovského úvahy o vztazích a extenzích pojmů autor, subjekt, individuum, osobnost – i básník – se v průběhu let různě prolínají a nuancují; přehled lze nalézt především v práci *Hledání jazyka interpretace* (2003) Petra A. Bílka, s. 41–56; dobrou orientační statí je Tomáše Kubíčka „Otázka subjektu“ (2006), přínosná je i krátká studie Zuzany Malé (2008) a elementární poznatky poskytuje studie Bohumila Fořta (2006), který ovšem z dohledu ztratil poměrně zásadní – a víceznačný pojem „osobnost“.

nebo několik osob, jsou tyto osoby pocíťovány jako ztělesnění subjektu nebo, je-li jich několik, jako zosobnění jeho vnitřních konfliktů; proto se vnímatel cítí puzen k tomu, aby ztotožnil sám sebe nebo autora s těmito osobami. I zde je ztotožnění spíše promítnutím než vtělením“ (Mukařovský 2007 [1937], s. 258). Sama krystalizační osa smyslu je dána uměleckými diskurzivními kategoriemi vypravěče, hrdiny, postavy a jejich tematizace. V pozdějším Červenkově pojetí se, jak uvidíme, tato vazba na další, (vlastně jediné) zobrazené subjekty oslabuje, neboť až subjekt díla je u něj vlastní nositel uspořádání textu a hypotetický svorník veškeré sémantiky díla. Obecně Mukařovský nemíní důsledně individuem psychofyzického autora (o individuu ostatně mluví i v kolektivním smyslu: společnost, generace, národ; Mukařovský 2007 [1946]) a psychofyzického čtenáře, ale spíše jednotlivce, jehož „úlohou“ je komunikovat, a je tedy již nějak socializován, „zdiskurzivněn“ – přičemž naopak z druhé strany představuje sílu nahodilosti vůči nadosobní struktuře (vývoje literatury, vývoje society). A dále „osobností“ míní obvykle cosi jako tvůrčí subjekt – tedy autorské individuum v jeho aspektu „inovativním“ a „nahodilém“ a zároveň rozpoznatelný až z vnitřku struktur (díla, generace, normy atd.). Ani slovo „subjekt“ tedy není odděleno od své individuální a individuační funkce, byť ta je spíše nepředurčená, pomyslná, „prázdná“, naplňující se až v souhře a interakci jednotlivých strukturních elementů a (dílčích) celků prostřednictvím „individua“.

Mukařovský ještě v práci „Umění jako sémiologický fakt“ (1934, čes. 1966) předpokládá, že výsadní nositel významu estetického objektu, „krystalizační osa rozptýlené komunikativní síly ostatních složek“ (Mukařovský 2007 [1934], s. 214) je u „syžetového“ (tematického) díla nikoli subjekt, ale syžet, konkrétní zobrazení světa. Komplementárně ve stati „Lyrika“ pro *Ottův slovník naučný nové doby* (1935) pak Mukařovský nechává za různými významovými elementy, motivickými atd., pocíťovat v lyrických dílech tvůrčí subjekt, osobnost básníka, k níž je dílo se všemi svými tvárnými prostředky (s oslabenou funkcí referenční i případně s oslabenou tematickou soudržností) vztahováno jako celek; odpověď na otázku, zda se nachází takový tvůrčí subjekt uvnitř nebo vně díla musí být stejně dvojznačná jako ve stati „Individuum v umění“. Jako spojení předpokladu perspektivního plánu a předpokladu syžetu jako krystalizační osy rozptýlených významů u epiky lze chápat pojem fokalizace, důsažnost posunů perspektivy, které hrají ústřední roli ve strukturně naratologickém přístupu Gerarda Genetta (viz kapitola XI.1, „Implikovaní autoři“).

Zřetelnější vydělení, jakousi ontizací úrovně, z níž lze přehlédnout dílo jako celek a kam vnímatel instinktivně umisťuje ‚básníka‘, vidíme ve studii „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka“ (1939). Z nejrůznějších úrovní děl K. Čapka, syntaktických (souřadnost), kompozičních („přirazování“), intonačních (volné řazení intonačních úseků), tematických (funkce motivu jako souhrnu aspektů, rozpad děje na jednotlivé epizody) i „světonázorových“ (cesta od člověka k člověku),²⁴ abstrahuje Mukařovský „sjednocující“ princip; je jím mnohost, pluralita, „potlačení hierarchie

²⁴ Mukařovský nechává nerozřešenu otázku, zda je Čapkova ontologie „monistická“ nebo „pluralistická“, tedy zda ona Čapkem vášnivě pozorovaná mnohost a dehierarchizace má zdroj transcendentní, mimo člověka, nebo zda právě člověk ji do skutečnosti vkládá. „Nerozhodnutelnost“ zde souvisí se statusem literárních textů jako experimentů, variováných vstupů, nikoli systémů; i filozofické myšlenkové systémy, připouští Mukařovský, se rozporům nejen nevyhnou, ale – v potlačené formě „polyfonie“ podle něj – možná tvoří jejich základ (tamtéž, s. 480).

podřízenosti a nadřízenosti“ (Mukařovský 2007a [1939], s. 477). Mukařovského zaujme tento princip ve vztahu k Čapkově pojetí individua, které se stává průnikem a aspektem druhých, jedinec jako by se rozkládal do několika osob a naopak druzí se promítali do jednoho; subjekt se jeví mnohonásoben v explicitních subjektech „hrdiny“, postav, vypravěčů. Tento rozpad subjektu se nakonec sráží v subjektu „básníka“: „Individuum je [...] výslednicí protikladných sil, je mnohostí a jinak než jako mnohost nemůže být pochopeno a popsáno. Proto také se nakonec jeví postavy jako něco autoru koordinovaného, mizí hranice mezi nimi a „básníkem“ ztělesňujícím subjekt“ (tamtéž, s. 476). Těmito úvahami prokmitává zřetelné napětí mezi představou principu sepětí celé umělecké výstavby „básníkovu díla“ (zde se dokonce myslí básníkovu dílo jako celek, a tedy básník-umělecká osobnost), principu, který později Mukařovský explicitně spojí s pojmem sémantického gesta, a představou mnohosti, jež se převodu v nějakou obecnou, unifikujiící tezi nebo vůdčí myšlenku vzpouzí.

Jak podrobně refletovali Milan Jankovič (1992 [1968], Jankovič 2005a) nebo Petr A. Bílek (2003), s tím, jak Mukařovský intenzifikuje roli vnímatele, čtenáře, se proměňuje, dynamizuje jeho pojetí struktury a interpretace díla, více pootvívá vůči hravému, a přitom „existenciálnímu“ nebo skutečnostnímu momentu; zároveň se posun důrazů promítá i do koncepce (autorského) individua a subjektu. S objevem komplikované dialektiky záměrnosti/nezáměrnosti (která snad svou nemožností překonat se nějakou další syntézou ani není v původním hegelovském smyslu dialektikou)²⁵ se autorský subjekt úzce spojí se sémantickou intencí (záměrností), postulátem sjednocenosti; tento postulát, a na jeho základě (vždy předběžnou) hypotézu o ní, ale vytváří až čtenář. Ten je přitom „provokován“ k aktivnímu dotvarování díla právě v těch jeho aspektech, které dílo (jeho sémantickou intenci) narušují, nechávají „popraskat“ a dělají z něj „věc“ (místo znaku). Nenechají-li se všechny fasety použitého „materiálu“ – v případě literárního díla jím může být jistě především jazyk, ale snad i jakákoli na chvíli osvětlená,²⁶ aktualizovaná část fikčního světa (náhle ovšem pocítěná, jako by byla přenesena z toho aktuálního) nebo encyklopedie – tedy nenechá-li se „materiál“ strávit tvarovostí, zůstává zde i ve své „hmatatelnosti“, „věčnosti“. Tato teze má obrovský důsledek pro pojetí subjektu; měl-li totiž čtenář, vnímatel dané sémantické gesto rekonstruovat, zopakovat, reperformovat, ukáže se vždy znovu, že už v samé podstatě „estetického objektu“ je „zakódována“, systémově, ale jakoby nechtěně vložena „chyba“, věčná trhlina, přičemž právě ona je důvodem se s jakýmkoli výtvozem (druhého) potýkat. (Podrobněji viz kapitola VIII, „Gestičnost, *écriture*, eratický smysl“.)

Vztah mezi záměrností a subjektem promýšlí Mukařovský ve studii „Osobnost v umění“ (1944); podobně jako Roland Barthes (viz dále) o 23 let později tu pozoruje zrod konceptu tvůrčího individua-umělce. Na přelomu středověku a novověku zaznamenává Mukařovský přechod od anonymity „básníka“ jako média lidským smyslům vnímatelného, byť inherentně nedokonalého napodobení boží krásy k renesanční řemeslnosti (umění, především výtvarná, jsou *artes serviles*), „tvořivosti“, která je pevně vázána řádem skutečnosti, kterou zobrazuje. Toto „kvantitativní pojetí“ osobnosti²⁷ se

²⁵ Jankovič mluví o „dialektice bez záruky“ (Jankovič 2005a [1993]).

²⁶ Zde zneužíváme Červenkův pojem „pásu“, *strand* (Červenka 2005).

²⁷ Leonardo da Vinci, *Úvahy o malířství*: „člověk, třebaže malířem není, zná přece jen tvary člověka, ví, je-li hrbatý, má-li velkou nohu nebo ruku, je-li kulhavý nebo má-li jaké vady“ (cit. in Mukařovský 2007 [1944], s. 278).

radikálně mění až počátkem 19. století zrodem romantické osobnosti („kvalitativní“);²⁸ „umělecké tvoření“ vzniká až zde, když se subjekt pocítí sám tvůrcem, který je nezávislý na onom řádu, který vtiskl do ruky štětec nebo pero renesančnímu „řemeslníkovi“. „Smrt autora“, kterou (se zrozením čtenářského já) hlásá Roland Barthes, je zaměřena právě proti tomuto autorovi-demiurgovi stejně jako ovšem dalším „objektivním“ řádům (kritiky, Boha, zákona); Mukařovský jinou cestou, takéž registruje únavu ze „zbytnělé osobnosti“ a paradoxu stále nových individuálních děl jako „prožitků“, konstatuje oslabenou víru v subjektivitu a vidí nutnost zabstraktnění tvůrce-individua; ta je dána prostředkující povahou díla-znaku. Subjekt se zde stává čirou funkcí, operací vstupu do díla pro dvě rovnoprávné entity, autora a vnímatele; „jen jeden je subjekt v díle obsažený, a ten je dán jeho záměrností“ (Mukařovský 2007 [1944], s. 286). Subjekt díla, ač formuje dílo jistými strategiemi (výběr tématu a jeho uchopení, perspektiva vůči celkovému strukturnímu tvaru), a stává se tak realizací sémantického gesta, vstupuje ale přece do díla až *ex post*, jako re-konstrukce vnímatele. Mukařovský zde zdůrazňuje dílo jako znak, přičemž pozice autora a vnímatele se prolíná; v potaz však nevezme nezáměrné prvky, které „subjektovou premisu komunikačního principu“ (Bílek 2003, s. 51) narušují.

Vzhledem ke komplexu otázek spojených s autorem a autorstvím zůstává vlastně Mukařovskému produktivní jev nezáměrnosti spjat s pojmem „osobnosti“. Její význam nespočívá „v tom, že by se dílem beze zbytku a v podstatě pasivně vyjádřila“; tento „zbytek“ jako by byl onou iniciativní silou, která prohýbá strukturu vývoje. Osobnost jako „dění“ (Mukařovský 2007 [1943], s. 352), jejíž některé dispozice zůstávají nutně mimo dílo, probírá Mukařovský i ve studiích zaujatých vzájemným tlakem a vyrovnáváním individua (individuálnosti) a struktury vývoje, „Individuum a literární vývoj“ (1943–1945) a „Problémy individua v umění“ (1946). Zatímco z pohledu literární struktury a jejího (imanentního) vývoje se osobnost jeví jako nahodilost, nepředvídatelný zdroj „šumu“, z pohledu osobnosti je imanentní její individuálnost a vnější, antagonistickou je literární struktura. Obě „struktury“ mají podle Mukařovského tendenci k jednotě a totožnosti a zároveň se promítají do každé složky díla; žádnou ze složek není možné myslet beze vztahu k literární řadě, ale ani beze vztahu k zásahu a invenci osobnosti. Mukařovský nepotlačuje závislost kulturních řad na společenské „organizaci“, naopak: „společnost je nositelem kultury [...] každá změna ve struktuře společnosti se nějakým způsobem projeví v celkové struktuře kultury a ve vzájemném poměru jednotlivých jejích řad, [...] kdežto vzájemné vlivy jednotlivých řad kulturních jevů mají mnohem omezenější dopad“ (Mukařovský 2007 [1943–1945]). Přesto myslí tyto náhody, vycházející vzhledem k literatuře z ostatních umění, vědy, náboženství, politiky atd., jako *cosi*, co do ní přímo zasahuje až prostřednictvím tvůrčího individua.²⁹ Vzhledem

²⁸ „Jistě [...] by nerozuměl Leonardo Máchovu výroku: ‚Zdává se mi, že sám do sebe pohlížím a vidím v sobě širou pustotu; pravý chaos se před mým zrakem hemží, až posléze v šerý mrak se sleje. Tento mrak mne tíží jako olovo. Tuším, že za ním něco leží, nevím však co‘“ (tamtéž, s. 279).

²⁹ Jak by se Mukařovského traktování individua a subjektivity jevílo vzhledem k pozdějšímu myšlení francouzského marxistického strukturalisty Louise Althussera? U Althussera (1984) je individuum určeno vždy již jako subjekt procesem interpelace, již subjekt vyslyší určitou výzvu a jejím prostřednictvím identifikuje sám sebe. Takto v síti sociálních, diskurzivních a ideologických vztahů, do níž jej dané oslovení situuje, konstituuje individuum/subjekt „samo“ sebe. V tomto světle je „nahodilé“ individuum samo sídlem sociálních/diskurzivních/ideologických tenzí, jimiž by (v Mukařovského pojetí) tlačilo na strukturu vývoje. Lze to chápat tak, že v takové re-formulaci prostřednictvím Althussera by se sám

k literárnímu vývoji dochází podle Mukařovského k zápasu s individuálností, nikoli „přímo“ s individuem; inividuálnost je síla, která působí stále, a je tak vlastně ve své transcendenci vůči umění imanentní. Mukařovského myšlení je z metody binární: proti Máchovi stojí Erben (objektivní protiklad: krajní nemotivovanost složek, krajní motivovanost složek, nebo podle Jakobsona: ontogenetický versus fylogenetický modus zážitku hrůzy), lze ale vytvořit i další (soběstačnou) dvojici Mácha – Tyl; antagonismus je vždy objektivní, tj. strukturní. Podobně když se vytváří řada Neruda – Hálek – Heyduk, poslední jmenovaný nezapadá do binární opozice emocionálně nebrzděné versus emocionálně cenzurované lyriky, protože obě pozice už obsadili prvně jmenovaní; biografický „fakt“ (svědectví o „faktu“) Heydukovy „horoucnosti“ působí pak opravdu jako dosti nezajímavá informace. „Skutečnost“ se rozpadá na objektivizované, v binárních párech organizované základní jednotky; binarita, jak vyčetl Jacques Derrida velkému antropologovi Claude Lévi-Straussovi, je postavena na zahlazení strukturní anomálie.³⁰ Heydukova „horoucnost“ evidentně není onou anomálií, protože stojí (systémově) proti objektivizovanému znaku emocionální lyriky. Mukařovského reflexe živě imaginuje prostor dynamických struktur; „přebytkem“, vyloučeným se zdá být Heyduk sám,³¹ strukturně nestavitelný jako kristevovský abjekt,³² ne-zbytný odpad, jež třeba oddělit, sanitarizovat a uklidit. (Proto Mukařovský neříká třeba: Heyduk byl z trojice jmenovaných lyriků básníkem nejslabším.)

Ani ve studii „Básník“ (1941) není zřetelně a rigidně vymezena linie mezi autorem díla a subjektem v textu (tedy rozlišení, které je tradičně vnímáno jako dědictví strukturalismu). Objeví se zde funkční určení subjektu: subjekt je „mostem od básníka k čtenáři, který může do subjektu promítnout své vlastní „já“, a ztotožnit tak svou situaci vzhledem k dílu s básnickovou“ (2007 [1941], s. 264); je též – na rozdíl od autora – vlastním nositelem myšlenek a citů obsažených v díle. Subjekt je tedy *podmínkou intersubjektivní* – a tím i podmínkou onoho zvláštního typu komunikativnosti, který nabízí umělecké dílo jako znak. Tato podmínka, tato funkce může být přitom tematizována – může „docházet silnější či slabší realizace“ (tamtéž) –, například první slovesnou osobou, emocionálním zbarvením díla nebo přímým promítnutím básníka do některé z osob v díle. Subjekt je na jedné straně principem sjednocení (jakkoli komplexní) významové výstavby; na straně druhé může být jako nositel subjektivity v díle tematizován, přičemž se musí jednat o subjektivitu autorskou, nikoli čtenářskou (jak by měla být tematizována?). Mukařovský chce evidentně zachovat jak tušenou, skrytou povahu subjektu díla, tak jeho zřejmou, zjevenou podobu, jíž může v díle nabývat. Tematizace a překódovanost textu skrze čtenářskou subjektivitu je tím, co o tři desetiletí později zhmotní Roland Barthes v knize *S/Z*.

Shrneme-li Mukařovského pojetí individua, subjektu a osobnosti, upozorujeme několik charakteristik: 1. jednotlivé pojmy mají své jaderné, gravitační rysy, současně se ale vyznačují nejednoznačností, ambiguitou, vzájemnými přesahy a prolínáním; 2. v systému narůstá vliv vnímatele, s tím ale i „neutrální“ subjektivity (například: subjekt je

Mukařovského imanentní tlak umění stával „individue“ a (v Mukařovského intencích) vlastně nejen prostorem, ale zdrojem prostoru svobodného rozehrávání nestálých identit.

³⁰ Derrida 1993b.

³¹ V Derridově interpretaci by zaujal „incestní“ místo.

³² Abjekt je u Kristevy zavrženým vnitřkem, který nelze myslet ani vně vnitřku, ani uvnitř, a takto abjekt paradoxně ustavuje daný řád, pro nějž je současně znepokojující i přitažlivý; modelem mohou být vzhledem k „řádu“ lidského těla slzy, vlasy, nehty, exkrementy, tělesné sekrece.

„bod, v kterém se sbíhá a vzhledem ke kterému je uspořádána celá umělecká výstavba díla, avšak do něhož může být promítnuta kterákoli osobnost, stejně vnímatelská jako autorská“ (Mukařovský 2000 [1940–1941], s. 14–15); 3. dochází k „zvnějšnění“, ontizaci subjektu sémantickým gestem, tedy podobnému pohybu, byť podmíněnému jinou sadou otázek, který lze sledovat u Miroslava Červenky; 4. v systému „přebývá“ „nestravitelné“ dědictví nezáměrnosti, s nímž se pak, jak uvidíme, vyrovnávají následující strukturalistické generace, například Milan Jankovič svou koncepcí dění smyslu.

II. Émile Benveniste a subjekt, který mluví

Ještě než obrátíme pozornost k promýšlení Mukařovského impulsů u jeho žáka Miroslava Červenky, rádi bychom se zastavili u francouzského lingvisty Émila Benvenisteho, jehož myšlení ovlivnilo soudobý strukturalismus i sémiotiku (Barthes, Todorov, Genette), a k jeho pojetí subjektivity v řeči. Benveniste – podobně jako například antropolog Marcel Mauss – odmítá příběh, podle nějž se naše kultura a civilizace zrodily postupným osvojováním jazyka, pozvolným vypracováváním a zdokonalováním média komunikace. Podle Mausse „[p]o určité transformaci, jejíž studium nespadá do oblasti sociálních věd, nýbrž do oblasti biologie a psychologie, došlo k přechodu ze stadia, kdy nic nemělo smysl, k jinému stadiu, kdy byl smysl náhle vlastní všemu.“³³ Stejně tak pro Benvenisteho je člověk vždy již tím, kdo mluví, a tedy mluví jako subjekt; „v jazyce a skrze jazyk se člověk konstituuje jako subjekt, ... protože jazyk vytváří koncept ‚ego‘ v jeho realitě, která je realitou bytí“ (Benveniste 1996 [1958], s. 729); ego je ten, kdo říká ego; tento poznatek je pro Benvenisteho pojetí subjektivity a řeči klíčový.

U Benvenisteho jde posun k problematice vypovídání v post-sausserovském bádání ruku v ruce s odklonem od systémového, abstraktního akcentu (jazyk jako *langue*) strukturalistické metodiky (ovšem pouze v jisté fázi francouzského strukturalismu, soustředěné na synchronní dimenze struktury; proti tomu se utvářelo diachronní pojetí struktury u J. Mukařovského, F. Vodičky nebo M. Jankoviče) a zdůraznění mluvní, realizované, diskurzivní stránky řeči (*parole*) (Havercroft 1993).³⁴

Benveniste je tak dalek ontologizace nebo hypostaze jazyka a jeho posazení na místo jakéhosi primárního „subjektu“ nebo bytí (stejně jako to nedělá Martin Heidegger tezí „řeč mluví“).³⁵ Ve skutečnosti tento původem sýrijský lingvista demontuje opozici *langue* – *parole*, která představuje základ de Saussurova pojetí jazykového systému; vše, co lze říci o jazyce, se u Benvenista odehrává na rovině řeči, diskurzu, což nejlépe ztělesňuje právě zájmeno „já“; lze říci, že „já“ je vlastním místem dekonstrukce *langue-parole* opozice. Benveniste ve stati „O subjektivitě v řeči“ argumentuje tak, že vědomí sebe se musí utvářet na pozadí něčeho, co se odlišuje od tohoto vědomí; tento kontrast dává člověku až zkušenost mluvit jako „já“ k někomu, kdo se stává „ty“. Takto je v řeči stanovena pozicionalita, přičemž pozice já/ty jsou vyměnitelné, což činí jakékoli vypovídání vůbec možným. Jazyk vzniká až jako něco, v čem se vypovídající může označit jako subjekt a oslovit druhého, jemuž jazyk poskytuje tutéž možnost. Tato podmínka dialogičnosti daná v jazyce zároveň konstituuje koncept osoby. Benveniste tak vlastně připravuje na lingvistickém základě Lacanův princip, že individuum nevstupuje do jazyka, ale utváří se vždy už v jazyce. Proces komunikace je druhotný, fundamentální podmínkou jazyka (a subjektu v něm) je tato polarita a pozicionalita osob. Polarita já/ty přitom ale není symetrická, neboť „ego“ je vždy v pozici transcendence vůči *ty*

³³ Mauss 1950, cit. podle Kristeva 2004 [1974], s. 120. Podle Mausse je takto symbolizace (momentu, kdy Vesmír nabývá významu) diskontinuitní, zatímco poznání se vypracovává kontinuálně. Kristeva nazývá onen moment zlomu thetičnem, ale napíná intelekt k tomu, aby jeho překročení bylo myslitelné i v „rámci“ sociálních věd, lingvistiky nebo literární vědy.

³⁴ Benveniste dokonce navštívil už ve 30. letech několik přednášek organizovaných pražskou školou (tamtéž).

³⁵ „Řeč mluví, nikoli člověk. Člověk mluví jen tehdy, jestliže dějinně odpovídá řeči. Toto odpovídání je však vlastní způsob bytí, jímž člověk patří do světliny bytí“ (Heidegger 1993, s. 49).

(Benveniste 1996 [1958], s. 729); oba pojmy jsou komplementární na základě opozice vnitřek/vnějšek. „Když k tomuto budeme hledat paralelu, nenajdeme ji. Podmíněnost člověka v jazyce je jedinečná“ (Benveniste 1996 [1958], s. 729). Rozpadá se takto i antinomie společnost – individuum: ani jeden z pojmů není prvotní, neodpovídají si v symetrickém vztahu, přičemž v jazyce jsou zakódovány jako polarita já/ty. Neexistuje, ani si nelze představit jazyk bez osobních zájmen. „Osoba“ je u Benvenista stejně tak podmínkou sebe-vědomého člověka jako podmínkou vypovídání.

Osobní zájmena (já/ty, 3. osoba zaujímá pozici ne-osoby vůči „já“) se vzpírají analogiím k veškerým ostatním znakům a označením v jazyce: neoznačují podle Benvenista ani koncept, ani individuum: všechny instance „já“ v diskurzu nevytvářejí koncept „já“, který by zahrnoval všechny osoby mluvící v okamžiku vyslovení „já“. Zároveň ale „já“ nemůže být označením individua, neboť může označit jakékoli individuum. Já/ty nelze použít chybně, protože „nic netvrdí, nepodléhá podmínkám pravdivosti a unikají veškeré negaci“ (Benveniste 1971, s. 220).

„Já“ je tak označení paradigmatické pro používání jazyka: existuje pouze jako instance řeči (diskurzu) a má pouze prchavou referenci. Platí tedy doslova, že základ subjektivity spočívá v užití jazyka, přičemž kolem možnosti subjektivity se uspořádávají všechny deiktické výrazy i temporalita přítomnosti, která je pouze lingvistická: souběžnost události s instancí diskurzu, který ji popisuje. Subjektivita je takto sebereferenční a performativní, sebeustavující instancí řeči jako podmínky řeči samé; „já“ je tak zároveň vzorovým nebo prvotním případem, kde se *langue* a *parole* protínají. „Já“ nelze myslet bez instance vypovídání: zakládá možnost individuální řeči, v níž každý mluvčí přejímá sám za sebe všechny prostředky jazyka (tamtéž).

Z těchto úvah vyplývá pro Benvenista potřeba rozlišit mezi výpovědí (*énoncé*) a vypovídáním (*énonciation*), respektive mezi subjektem výpovědi a subjektem vypovídání. Vypovídání, výpověď je dvojice spojených pojmů, jimiž se označuje simultánní rozštěpení každého jazykového projevu na individuální akt řečové produkce (*énonciation*, vypovídání) a jeho rezultat (*énonce*, výpověď; Benveniste 1971 [1966], J. Dubois, A. Culioli). Benveniste ukazuje, jak se „přítomná“ instance mluvení okamžitě protíná s instancí její reprezentace v řeč; každé *énonciation* produkuje *énoncé*, to ale existuje jen jako výsledek *énonuciation*. Jak tvrdí O. Ducrot a T. Todorov (1979), zkoumání vypovídání je tak metodologickou nemožností, dostupná je vždy jen výpověď; veškerá zkoumání vypovídání se tedy soustředí na stopy původního aktu (tedy vlastně *énonciation énonce*) ve formě značek *deixe* a *modality*.

„Co je tedy onou realitou, k níž odkazuje *já* nebo *ty*? Je to „realita řeči“ a to je velmi zvláštní věc. *Já* nemůže být definováno jinak než v kategorii „lokuce“, nikoli v kategorii objektů jako nominální znaky. *Já* značí: „osoba, která vyslovuje přítomnou instanci řeči obsahující *já*.“ Tato instance je z definice jedinečná a má platnost jedině v této jedinečnosti. [...] *Já* může být určeno jedině a pouze instancí řeči, která jej obsahuje. Samo nemá žádnou hodnotu mimo [...] akt mluvení, v němž je vysloveno. Vzniká tedy složená, zdvojená instance: instance *já* jako referentu a instance řeči obsahující *já* jako referujícího. Definice nyní může být formulována přesně: *já* je „individuum, které vyslovuje přítomnou instanci řeči obsahující lingvistickou instanci *já*“ (Benveniste 1971 [1966], s. 218).

V každém momentu řeči nemůže vypovídající (je reálné/transcendentální/fenomenologické?) *já* myslet sebe sama jinak než jako

reprezentované v řeči (předmět řeči); v každém momentu řeči je tedy subjekt již rozdělen a rozštěpen. Instance já (subjektu vypovídání, *já*, které si je vědomé sebe) se protíná s instancí diskurzu (jinak by nebylo možné mluvit): *já* se proto neustále rozlamuje v subjekt výpovědi (to, co označuje, označující) a subjekt vypovídání (referent, „mimojazykové“ *já*). Jak vidíme, ono „mimojazykové“ musí být v uvozovkách, protože subjektivita se rodí souběžně s možností říci *já*.

Zájmeno *já* tedy vždy obsahuje jednak subjekt, který mluví, a jednak subjekt reprezentovaný v řeči. Mluvící subjekt se stává fixovaným v čase, zatímco sám již vždy řeč „opouští“. Tuto inherentní situaci subjektu dobře ilustruje klasický antický paradox lháře.³⁶ Výrok „právě teď lžu“ nemůže být pravdivý, aniž by zároveň nebyl nepravdivý, a nemůže být nepravdivý, aniž by zároveň neřikal pravdu („logika“ češtiny věc ještě více mate: výrok může být buď pravdivý – a pak říká nepravdu, anebo nepravdivý – a pak nelže). Ono (v češtině nevyslovené) *já* zde musí odkazovat na jiný subjekt, než ten, který činí výpověď. Paradox lháře lze vidět (po jeho převedení do 1. osoby singuláru prézenta) jako zosobnění rozštěpu subjektu v okamžiku, kdy tento říká *já*.

Rozdělení na vypovídání/výpověď odpovídá Lacanovu pojetí subjektu konstituovaného prostřednictvím signifikační artikulace (tedy aktu vypovídání). U Lacana si subjekt uvědomí sebe sama (tj. jako subjekt) až ve chvíli, kdy zaznamená sebe sama (v aktu *méconnaissance*) jako reprezentaci (obraz) – u Benvenista to odpovídá na úrovni výpovědi. Proto odhalit subjekt v jeho nevědomém rozměru znamená pro Lacana soustředit se na rovinu vypovídání (performance). V *Ecrits* 834 Lacan píše: „Přítomnost nevědomí, má-li být situována v místě Druhého, se musí hledat u jakékoli řeči v jejím vypovídání“ (cit. podle Phillips [online]). Phillips k tomu dodává: „Proto vztah mezi výpovědí a vypovídáním (řečeným a říkajícím) zpřítomňuje rozdělenou strukturu psychoanalytického subjektu a pomáhá lépe uchopit rozdíl mezi imaginárním (ustáleným a úplným obrazem osoby)³⁷ a symbolickým (konstitutivní funkcí jazyka)“ (Phillips). Podle Julie Kristevy, jak uvidíme v kapitole XV („Kristeva a tělo v subjektu/subjekt v těle“), se v řeči může „navracet“ ono nedostupné reálné, tedy subjekt před reprezentací, které francouzsko-bulharská lingvistka nazývá sémiotickým. U Kristevy se vypovídajícímu *já* vrací prostřednictvím zakoušeného „excesu“ tělesnosti, který se vymyká artikulaci: *já* ne pouze jako já-vědomí (jméno) nebo já-subjekt (zájmeno), ale onen přerýv mezi nimi, který lze registrovat až jako mluvící „tělo“ (*sujet en process*). To přitom nemá k dispozici žádnou esenci, z níž by vycházelo, ale právě jen onen přerýv, hranici nebo zlom, který Kristeva nazývá thetickým.

U Rolanda Barthesa (2007 [1975]) se rozpor vypovídání/výpověď promítá do pojetí figury/postavy v *S/Z* (srov. Phillips [online]). Barthes říká: „Vlastní jméno funguje jako magnetizační pole sémů; virtuálně poukazuje k nějakému tělu, čímž zavléká sémickou konfiguraci do času, v němž se odehrává (biografický) vývoj. Ten, kdo říká *já*, principiálně nemá žádné jméno (exemplárním případem je proustovský vypravěč); fakticky se však *já* stává ihned jménem, svým jménem. Ve vyprávění (a v četných konverzacích) *já* přestává být zájmenem a stává se jménem, a to dokonce nejlepším jménem; říci *já* nevyhnutelně znamená připsat si určité signifikáty, a znamená to rovněž

³⁶ Podle údajného výroku krétského filosofa Epimenidése: všichni Kréťané jsou lháři, používaného v logice (Svoboda [online]); věta převedena do první osoby zesiluje svou paradoxnost.

³⁷ U Lacana je pak věc komplikována neustálým, procesuálním překládáním identity subjektu v průběhu jeho života do druhých, pohybu identifikační sítě (srov. Barša 2002).

obdařit se biografickým trváním, imaginárně se podrobit pomyslnému ‚vývoji‘, označit se jako předmět nějakého osudu, zkrátka dodat času smysl. *Já* (a vypravěč ze *Sarrasina* to jedinečně dokládá) je na této rovině postavou. Figura je něco docela jiného: není to již kombinace sémů pevně vázaných k Občanskému jménu, takže biografie, psychologie a čas se figury nemohou zmocnit – je to neobčanská, neosobní, nečasová konfigurace symbolických vztahů. Postava, pojímaná jako figura, může oscilovat mezi dvěma rolemi, aniž má tato oscilace jakýkoli význam, neboť se odehrává mimo biografický čas (mimo chronologii): symbolická struktura je zcela reverzibilní – lze ji číst všemi směry. ... Postava jakožto symbolická idealita nemá chronologickou ani biografickou soudržnost. Nemá již Jméno; je pouze místem přecházení (a návratu) figury“ (Barthes 2007 [1975], s. 113–114).

Zatímco figura je u Barthesa oním rozměrem „osoby“ v jazyce, který neustále uniká (jako přízrak, čirý „symbol“ bez předmětu, jakým je zájmeno), postava (*personnage*) je fixní a kontinuální reprezentací. Je-li u Benvenista subjekt vypovídání referentem a subjekt výpovědi tím, co o „sobě“ referuje (*referee*), Barthes má spíše tendenci chápat subjekt vypovídání (figuru) jako označující a subjekt výpovědi (postavu) jako označované. Je to snad tím, že Benveniste se snaží dostat do hry předmětnost diskurzu (referenty), zatímco Barthes spíše v sausserovském/lacanovském smyslu chápe jako jediný referovatelný předmět kód. I v Benvenistových stopách lze ale chápat subjekt vypovídání jako označující, které okamžitě mizí (přestože reálně zůstává jako to, k čemu je možné referovat – to souzní s Lacanovým principem *fort-da*),³⁸ a subjekt výpovědi jako reprezentanta *já* v řeči. Snad je tedy možné říci, že subjekt vypovídání je v každém případě *já*, které v řeči chybí, přestože vzhledem k aktu vypovídání je možné jej myslet jako transcendentální *já*, subjekt, který vypovídá: je tedy jednak peircovským znakem-vehikulem i předmětem. To odpovídá tomu, že subjekt výpovědi, kterému by v tomto modelu připadla pozice interpretantu, se nutně zároveň stává znakem; Peirce pojímá interpretant jako část znaku, který se v mysli interpreta stává (celým) znakem (jev zakládající nekonečnou sémiózu). Všimněme si, že i u Barthesa se v S/Z pak objevuje jakýsi „třetí člen“ – který u Kristevy, jak jsme poznamenali, obsadilo sémiotično/reálno jako zdroj nebo stopa thetického přeryvu – a tím je ještě jiný subjekt: subjekt čtenáře. Právě ten je u Barthesa úběžníkem všech kódů, jakýsi příčný kód, usouvztažňující všechny ostatní a v sadách paralel, které jsem naznačil, se stává tím, kdo (v kristevovském smyslu) nechává vpadat do textu sémiotično, respektive (v peircovském smyslu) rozehrává nekonečný proces čtení.

„Třetí“ subjekt nebo aspekt subjektu nachází už v Benvenistovi i Kaja Silverman (1983), když komentuje inspiraci, jíž jeho rozdělení (*énonciation/énoncé*) bylo pro teorii filmu (konkrétně tu soustředěnou kolem britského časopisu *Screen* a filmového teoretika Colina McCabea). McCabe navrhl rozumět rovině vypovídání jako rovině režie, výroby filmu – kameře, střihu, kompozici, úpravě zvuku, scénáři –, a rovině výpovědi jako úrovni fikce, na níž se nacházejí postavy uvnitř filmu (nativitu). Subjekt vypovídání je zde tak autorský, tvůrčí subjekt (u filmu zmnožený) a subjekt výpovědi onou pozicí, kterou má zaujmout divák uvnitř filmu a která odpovídá „hlavnímu hrdinovi“ nebo skupině postav ústředních pro to, co se (na plátně) děje. Podle Silvermanové se tak ukazuje onen třetí aspekt subjektu, který u Benvenista zakryl fakt, že se zabývá běžnou konverzací spíše než texty. „[J]e třeba ještě jedné kategorie, má-li [Benvenistův] model

³⁸ Barša 2002, s. 83.

s dostatečnou flexibilitou pojmout všechny vzájemné vztahy mezi subjekty: kategorii vyřčeného subjektu, tj. subjektu, který se konstituuje pomocí identifikace se subjektem výpovědi, románem nebo filmem“ (Silverman 1983, s. 47). Vznikají tedy tři typy: subjekt vypovídání, který je původcem diskurzu, subjekt výpovědi, který je prvkem diskurzu, a vyřčený subjekt, který je subjektem produkovaným prostřednictvím diskurzu. Vyřčený subjekt a subjekt vypovídání nelze zaměnit; zůstávají na opačné straně plátna.

Pokud se vrátíme k Benvenistovi, skutečně inovativní jeho myšlenkou je právě ta, že vypovídání/výpověď kolidují v jediném *já*.³⁹ Zeptáme-li se tedy, zda subjektu vypovídání odpovídá reálný autor nebo implikovaný autor, nelze na ni přesně odpovědět; situace není symetrická. V jistém smyslu zůstává část paradoxního *já* mimo diskurz, mimo výpověď a mimo text, v jiném smyslu se *já* konstituuje právě skrze výpověď, diskurz, text (a zůstává v něm jako stopa „implikováno“). V tomto ohledu nelze ani říci, co je prvotní: *já*, které mluví, nebo *já*, které je „stopou“, protože *já* vzniká ve svém rozdělení. Vidíme též, proč snadno splyne implikovaný subjekt se subjektem výpovědi (vyprávěčem, lyrickým *já*): přísně (staticky, synchronně) vzato se nacházejí oba ve výpovědi; přesto výpověď získává smysl jen v momentu vypovídání – anebo z opačné strany, u textu, v momentu čtení. Proto se mi zdá Barthesova úvaha inspirativnějším rozvedením Benvenistovy teze než ta McCabeova: dvojznačnost subjektu vypovídání vyjadřuje Barthes pomocí představy navracející se, proměnlivé figury, přičemž svorkou i rozptýlením všech *já* v textu je u něj čtenář (a tedy Barthesovo *já*).⁴⁰

³⁹ Benveniste (1971 [1966]) rozlišil dva různé režimy vypovídání, objektivní (*histoire*, tj. historický nebo fikční narativ) a subjektivní (*discours*, diskurz). Benveniste činí distinkci s tím, že u historie (vyprávění, výpovědi) není implikován mluvčí („události jako by se vyprávěly samy“, Benveniste *Problèmes de linguistique générale*, s. 241, cit. podle P. Ricoeur 2007 [1984], s. 98), zatímco diskurz (vypovídání) nutně zahrnuje mluvčího a jeho záměr ovlivnit druhého. Při definování dichotomie historie/diskurz se Benveniste odvolává na systém slovesných časů ve francouzštině a označuje protiklad mezi formou vyprávění bez zřetelně vystupující instance mluvčího (příběh, viz *histoire*), nebo s ní (*discours*), jakož i mezi časem vyprávění a časem vyprávěného. Od sedmdesátých let tuto dichotomii přejímá řada naratologů (G. Prince, T. Todorov, S. Chatman aj.). U G. Genetta každé vyprávění (proto místo *histoire* postaví *récit*) zahrnuje diskurz: i to, že vyprávěč ve svém textu chybí, je aktem vypovídání (odtud i název jeho díla: *Le Discours du récit*, Diskurz vyprávění). Proto vypovídání jako instance diskurzu stojí v tomto smyslu v opozici spíše k virtuálnímu systému jazyka než k výsledku tohoto vypovídání (k vyprávění, výpovědi nebo též narativnímu textu). Genette tak navrhuje pro fikční narativ trojrovinový model: příběh – vyprávění – narace (*histoire* – *recit* – *narration*). *Récit* (vyprávění) i *histoire* (příběh) označují tak vlastně výpověď (v rozdělení na syžet a fabuli), zatímco narace označuje akt vypovídání, rovinu produkčních aktivit. P. Ricoeur (Ricoeur: *Čas a vyprávění II*, s. 98–101) přeformulovává Benvenistovu dvojici tak, že *histoire* (narativ, vyprávění) odpovídá rovině výpovědi a *discours* rovině vypovídání. Ricoeur pak říká, že rozdělení narativu na vypovídání a výpověď představuje něco, co je výsadním znakem fikčního narativu proti tomu historickému (Cohnová, *Co dělá fikci fikcí*, 2009); na mysl má příběh (*histoire*, tedy fabuli) a vyprávění (*récit*, tedy syžet). Cohn[ová] k tomu říká: „Ačkoli musíme připustit, že v historiografii se k sobě tyto dvě roviny váží ustálenějšími, a tedy i méně zajímavými a poutavými způsoby než ve fikci, tento rozdíl je relativní, nikoli absolutní“ (Cohnová 2008, s. 41). Cohnová k nim pak (zdá se nám poněkud triviálně) přidává rovinu referenční.

⁴⁰ Jako domýšlení Benvenistova zjištění pozicionality *já* lze obecně chápat pojetí subjektivity u Michela Foucaulta a jeho reformulace u Judith Butler i – v dosti odlišném směru – nomadického subjektu u Gillesse Deleuze a později Rosi Braidotti.

III. Dialogičnost, intertextovost, pozicionalita

Zmínili jsme slovo pozicionalita. Co je jím míněno? Nelze pochybovat o tom, že s každým vypovídáním se mluvčí situuje v promluvě jako vypovídající; sám diskurz mu pak poskytuje jisté zaujímavé, myslitelné pozice,⁴¹ a to se stejně tak týká prostoru stylů, rukopisů, žánrů jako i vždy již nějak předkódovaných komunikačních situací. V textu ale – v literárním textu – míníme ještě něco jiného. Pro toto „cosi“ potřebujeme krátce obrátit pozornost ke konceptu dialogičnosti.

Tím, kdo předjal Bénvenistův lingvistický rozštěp vypovídání a výpovědi i obrat k rovině *parole*, mluvy (proti systému, *langue*), byl Michail M. Bachtin. Výchozím bodem je u něj postulát dialogického slova (Bachtin 1971); Bachtin rozlišuje: dvojhlásé slovo jednosměrné (stylizace), různosměrné dvojhlásé slovo (parodie), dopadnuvší cizí slovo (aktivní typ dvojhlásého slova; skrytá polemika, skrytý dialog, slovo narušuje autorovo slovo). „Slovem“ se míní prvek reálné komunikace (nikoli abstraktního systému); slovo se (v určitých typech diskurzů: typicky v románu nebo sokratovském dialogu – viz dále) vždy liší od předmětného (zobrazujícího) slova i slova zobrazeného (slova v přímé řeči) tím, že je „zacíleno dvojím směrem – i k předmětu řeči jako obvyklé slovo, i k druhému slovu, k cizí řeči“ (Bachtin 1971, s. 251). V románu je tedy slovo nadáno více hlasy, promlouvají jím jazyky, které se v něm střetávají a způsobují tenzi, jeho diskurz je polyfonní; vzniká vícehlasí, v němž se vyřčené slovo vyznačuje hybriditou. Bachtinova koncepce dialogičnosti hrála, jak je známo, podstatnou roli pro vývoj teorií intertextovosti (prvotně prostřednictvím interpretace Julie Kristevy). Za jeho specifický vklad, k němuž se pak teorie i zpětně vracela, se v tomto kontextu považuje to, že koncentruje střet hlasů nebo kódů v použitém, parolovém slově, ale i to, že zachovává představu *dialogu* subjektů (na což upozorňuje Henryk Markiewicz); dialog textů u Bachtina není zcela odosobněný (objevují se formulace jako „autor mluví cizím slovem“, „autorův záměr využívá“; srov. Homoláč 2004). Bachtinova definice dialogičnosti explicitně mluví o subjektech stojících za texty: „Je to specifická varianta významových vztahů, jejímiž členy mohou být výlučně celé výpovědi (buď brané jako celé, nebo potenciálně celé), za kterými zpravidla stojí (a v nichž se vyjadřují) reálné a potenciální řečové subjekty, autoři daných výpovědí“ (cit. podle Homoláč 2004, s. 2). Podle Hodrové (1988) přesto Bachtin sám k pojetí intertextovosti ve svých pozdních pracích (*Estetika slovesné tvorby*, 1979) dospíval a text se pro něj stával dialogem textů.

Ve stati „Slovo, dialog, román“ (Kristeva 1999 [1969]) ze *Séméiotiké* rozvádí Kristeva typologii literární řeči na základě toho, zda se shodují nebo neshodují subjekt vypovídání, subjekt výpovědi a adresát, přičemž využívá Bachtinovu koncepci dialogičnosti a ukazuje způsoby, jakými se rodí intertextualita už právě na úrovni slova. Zatímco Bachtin mluvil v souvislosti s dialogičností o specifických autorech (Rabelais, Dostojevskij) a žánrech (sokratovský dialog, menippejská satira), Kristeva jeho myšlenky „diseminuje“ a absolutizuje pro fenomén textovosti. Text se pro ni (Kristeva 1969) stává jakýmsi translingvistickým aparátem, re/de/konstruktivním „mechanismem“, „který redistribuuje řád jazyka tím, že sdělovací projev, jehož cílem je přímé podání informace, usouvztahuje s různými druhy předchozích nebo současných promluv“ (Kristeva 1980 [1969], s. 36); text je produkováním i permutací textů, vždy již intertextem. Od jejího

⁴¹ Bliže viz podkapitola IX.3, „Průběh smyslu: Michel Foucault a funkce autora“.

citátového, mozaikového pojetí (text jako mozaika citátů) dochází k posunu, když začíná Kristeva text chápat jako místo střetání spíše kulturních kódů, sémiotických postupů než textů (srov. Homoláč 2004, s. 3), když v *Revoluci básnické řeči* (1974) nahrazuje intertextovost pojem transpozice jako znovupřehrávaný přechod mezi znakovými systémy. Podobný posun lze registrovat u Rolanda Barthesa v *S/Z* (1975), kde se (literární) text nejeví tolik jako *sít'* citátů, jako spíše střetávání a setkávání kódů, jímž se teprve tento odehrává jako součást obecné kulturní textury. Tak se Barthes ve zkoumání „druhé řeči“, která lingvistiku překračuje, tedy promluvy, velkých promluvových jednotek, s Bachtinem rozchází; jak píše Z. Mitoseková, tyto jednotky „nemají nic společného s analýzou promluvy jako dialogických způsobů prezentujících pozici subjektu“ (Mitoseková 2010 [1983], s. 314). Přesto právě zde, v pohybech rozehrávání kódů *uvnitř* subjektu a jejich neustálé transgrese, která, jak později uvidíme, má i svou neredukovatelnou pocitovou i tělesnou dimenzi (rozkoš z textu, návrat chóry), Barthes s Kristevou nepochybně překračují „univerzalizaci lingvistického modelu“ (Sládek 2009, s. 309), za níž si francouzský strukturalismus i dekonstrukce vysloužily kritiku.

Otázkami intertextovosti se zabýval i americký teoretik Jonathan Culler, jehož pozice je pro nás sympatická vzájemným provázáním sémioticko-strukturalistických a dekonstruktivistických perspektiv. Culler (1976) ukazuje, jak každá promluva a každý text, má-li něco znamenat, přejímá, cituje, odmítá, transformuje a odkazuje na předchozí soubor diskurzů (promluv), že tedy v povaze každého verbálního konstruktu je intertextovost. „Můžeme tuto otázku položit i jiným způsobem, když se zeptáme: co nějaký text předpokládá? Co pokládá za dané, co musí pokládat za dané, má-li mít význam? To není nutně, a dokonce ani primárně otázka toho, co autor ví, a jistě ne toho, co má na mysli, protože příslušné presupozice mohou být hluboko uloženy v jeho minulosti nebo v minulosti jeho disciplíny; a skutečně zkušenost bývá taková, že presupozice člověka nejlépe odhalí druhý. Jsou snad tím, co musí být odhaleno druhým anebo úsilím o *dédoublement*: totiž uvažovat z hlediska druhého“ (Culler 1976, s. 1381)

Text (míní se spíše „událost“ textu, promluva) se tak jeví vždy jako příspěvek ke kódu, v jehož rámci se dějí nějaké účinky významu, pro něž *intence autora* nejsou *závazné*. „Intertextovost není ani tak označením pro vzath díla ke konkrétním předcházejícím textům, jako spíše tvrzením, které říká, že se dílo účastní na jistém diskurzivním prostoru a vztahuje ke kódům, které tento prostor potenciálně formalizují“ (Culler 1976, s. 1382). Jakmile chápeme texty jako vstupy do takového prostoru, jak říkala Kristeva: „Na místo pojmu intersubjektivit se staví pojem *intertextuality*“ (Kristeva 1999 [1968], s. 9).

Culler s pomocí pojmu presupozice myslí pak intertextovost (podobně jako Barthes a Kristeva) v konkrétnějších obrysech. Presupozice jsou podle něj jednak logické, jednak pragmatické. První definuje takto: „Věta S logicky předpokládá větu S' pouze v případě, že S logicky implikuje S' a negace S [...] také logicky implikuje S'“ (Culler 1976, s. 1389). (Proto je *jakákoli* odpověď na otázku *Už jsi přestal bít svou ženu?* příznačná, „intertextová“.) V literárním textu je přitom důležitá právě explicitní, texturová podoba řečeného společně s presupozičním pozadím, protože tím, že je jistý fakt považován za již daný, se narušuje jeho referenčnost; za „deformacemi“ básnického jazyka se objevují nesamozřejmě presupozice; vůči těmto nesamozřejmým presupozicím pak zaujímají promluvy (jako zvláštní subjekty-funkce) specifické „postoje“.

Jsou zde pak i presupozice pragmatické; Culler dává příklad: *Byl jednou jeden král a ten král měl dceru* je věta, která má prý sice chudé logické presupozice (v angličtině druhá věta závisí na té první, a presupozicí je tak pouze existence krále; v češtině se presuponuje jednak „mytický“ čas „jednou“, jednak král, který jednou byl), bohatě ale staví na presupozicích pragmatických: spojuje zárodečný výrok příběhu s řadou jiných příběhů, žánrovým zařazením, navozuje očekávání pointy, poukazuje, vzhledem k němuž budou události organizovány atd. (Do očekávání ale vstupují mimo jiné i paratextové okolnosti; uvidím-li – neobvyklá situace: aniž bych zahlédl název –, že knihu vydalo řekněme nakladatelství Oikoymenh a nikoli například Albatros, a jiný bude i typ písma, zobezřetním tušením, že text brzy provede úhybný manévř. Proto v těchto souvislostech bude důležité později připomenout vedle textu i pojem *écriture*.) Jiný příklad: verš *It was not a temple with bosky shades* (*Ce n'était pas un temple aux ombres bocagères* z Baudelairovy „Un Voyage à Cythère“) logicky předpokládá pouze neexistenci chrámu (existenci něčeho jiného, než je chrám), ale pragmaticky presuponuje, že někomu se tato chrámovost věci mohla zjevit. Pragmatické presupozice literárních promluv oslabují jejich adekvátnost vzhledem ke kontextu vyslovení a posilují jejich adekvátnost pro konvence charakteristické pro daný žánr atd. Přitom ovšem, je nutno dodat, samy mají tyto promluvy tautologickou schopnost svou situaci (i její iluzivní předanost) vytvářet.

Proč zde opakujeme tyto intertextové a dialogické přístupy? V perspektivě Bachtina a Cullera lze nyní lépe zvážit, jak se promluva, nebo i jednotlivé slovo, stávají simultánně funkcemi různých řečí, aniž by se tyto funkce daly v totalizujícím nadřazeném rámci finálně zřetězit, rekonponovat a sloučit. Ukázalo-li se ohlédnutí za Bachtinem šťastné a vize intertextových „sítí“ příliš metaforická (tak uvažují i Michał Glowiński, Markiewicz, Laurent Jenny nebo Lubomír Doležel), můžeme uvažovat o efektu zvrstvenosti promluvy, respektive vědomí v postavě; naše poznámky se spojují s multiplicitou hlasu a vnímání v naratologii fokalizace, kterou zmíním později.

Uvedme si dva příklady. První pochází z Červenky (2005, s. 774):

*„Nikdo se v Coventry nedívá,
když jede lady Godiva,
jen Tomáš, vilný krejčí,
za dírou v došku bejčí.*

*Až do smrti hříšník ten
sic žebral městem, oslepen,
však v jeho duši kančí
poslední obraz tančí:*

*prs, jenž jak bílý plamínek
se dere houštím lokýnek,
a dlouhá stehna, hebce
svírající hřbet hřebce.*

(Miroslav Choc: Tomáš z Coventry, rukopis, 2000)“

Červenka krásně ukazuje, jak se události podávané jako právě probíhající rozkládají ve fikčním světě v jiném čase, než je ten, v němž fikční mluvčí s tímto světem ve svém vědomí zachází; převod (převádění) světa v mentální obraz zároveň umožňuje i narativní sumace a přesuny, jež zde pozorujeme. Dochází ale i ke zvláštnímu zvrstvení vědomí, mentalit: či je to obraz, jenž fascinačně přeznívá v závěru básně až do Tomášovy fiktivní smrti – ale (prokazatelně) i přes ni a jí navzdory? Je-li obrazem vyvstávším v mysli pouze mluvčího, jaktože ten nejen participuje na hrdinově okouzlení, ale nechává tímto „posledním obrazem“ (v básni i pro něj, nejen pro Tomáše) zasáhnout i čtenáře, a je tedy schopen toto „oslepení“ generovat? A je-li obrazem pouze hrdiny, jak může být vysloven „druhým“? V tomto půvabném lyrizovaném narrativečku, v němž dominují mentální procesy mluvčího, se dějí události jako koreláty jeho mysli, zároveň ale ona dvojtečka na konci druhé strofy uvádí „obraz“, který by stejně tak mohl být i „hrdinovým“. Je, myslím, zajímavější předpokládat, že hlas/vědomí je zde *zdvojeno* spíše než že se prezentované „události“ „beze zbytku“ vřazují do nadbudované mentality „lyrického glosátora“.

Příklad druhý. V Nabokovově povídce „Sestry Vaneovy“ (Nabokov 2006 [1957]) vypravěč líčí s jistým „laboratorním“, zpola štitivým, zpola fascinovaným odstupem i uhranutím osudy sester Vaneových: mladší Sibyl, která z nešťastné lásky k ženatému „učebnicově“ spáchá sebevraždu (zanechávajíc poslední vzkaz na písemce z francouzské literatury vypravěči – učiteli na dívčí koleji), a starší Cynthie s malířskými ambicemi a zálibou v pořádání spiritistických seancí. Skepticismus vypravěče se po smrti Cynthie mění v iracionální insomnii, podvědomé luštění akrostichů v Shakespearových *Sonetech* a strach rostoucí z anticipace polstergeistovských znamení. Fakt, že poslední slova vypravěče tvoří akrostich jména mladší ze sester („Sybilin ypsilon! Blednoucí, iluzorní, lákavý...“, tamtéž, s. 272), doprovází autor v poznámkách k anglickému vydání následujícím komentářem: „Závěr povídky vychází z předpokladu, že vypravěč si není vědom toho, že poslední odstavec je akrostichem, jímž potvrzují svou tajemnou účast na příběhu dvě mrtvé dívky. Pokusit se o takový kousek v próze lze jen jednou za tisíc let. Zda se zdařil, to je jiná otázka“ (tamtéž, s. 310). Kritické zhodnocení ponechme stranou – samou koncentrací na tento detail zčásti rušíme jeho účinek. Akrostich, zdálo by se, může být buď vědomý, nebo nevědomý. V prvním případě by se pouze potvrzoval ironický odstup a intelektuální nadřazenost vypravěčova, jeho vystřízlivění a transcendence. V druhém případě celý příběh obestře jakoby nová vrstva tajemnosti; potvrzuje se, že příběh sester vidíme celou dobu neprůhledně, zkraseně, zamženě (jako skrze čelní sklo zčásti pokryté jinovatkou a se třpytivým pramínkem napříč: tak vypravěč popisuje Cynthiin obraz *Pohled čelním sklem*). Text poskytuje dostatečné, byť jemné signály toho, že akrostich je nevědomý:⁴² vyprávění začíná po událostech a vypravěč se při nedělní procházce městečkem, kde učí francouzskou literaturu, zastaví, aby chvíli pozoroval tající rampouchy na střeše a jejich stíny na stěně hrázděného domu, nezahledá však stíny padajících kapek; první manžel matky Vaneových, jak nás v jednu chvíli vypravěč informuje, byl slovanského původu, „ale jinak patřila Cynthia k slušné a vážené rodině“ (tamtéž, s. 261) (nelze zde neregistrovat *autorskou* ironii); návštěvníkovi Cynthiina večírku vypravěč v inscenované záměně říká jednou „Cochran nebo Corcoran“ a podruhé „Corcoran nebo Coransky“. Vypravěčovy racionální námitky vůči Cynthiin

⁴² Existuje samozřejmě i možnost, že autorský komentář je klamavý, prodloužením textového univerza, a tedy něčím, přizpůsobíme-li si terminologii Antona Popoviče (1978), co můžeme nazvat kvazimetatext.

pověrečnému duchařství („Á, to je Paul,“ říkávala, když zlomyslně překypěla polévka“)⁴³ jsou přitom zcela adekvátní; vypravěč není striktně řečeno nespolehlivý a povídka nevyzývá k víře v duchy. Přesto je zde zvrstvenost: jistě je *zajímavější* a interpretačně vydatnější *narativ*, v němž pedantský, odtažitý, ironický, lidí se trochu štítící vypravěč selhává jako adekvátní prostředník příběhu sester Vaneových a závěrečný akrostich je signálem neprůhlednosti vyprávěcí „roviny“ vzhledem k příběhu: písmena SiByl se podobají onomu třpytivému průhlednému pramínku napříč přes zamžené sklo z obrazu vyprávěné postavy. Do oněch pěti písmen se tedy otiskuje ještě jiný, mlčenlivý smysl, který zahlédáme z okrajů vypravěčova mentálního zprostředkování vyprávěného světa; je to přitom právě vypravěčova výtvarná, obrazová senzitivita (Cynthiiny obrazy navzdory všemu obdivuje), která mezi oběma neprostupnými „světy“ umožní konakt. I onen akrostichon pak povstává z grafického rozložení znaků – z „*écriture*“.

V obou zmíněných příkladech, kdy prezentované jiné (postava) přeznívá v nějakém svém aspektu (v *naratologii* se tradičně hovoří o kategoriích hlasu, perspektivy, vědomí) do prezentujícího – i kdykoli tam, kde subjekt zvýznamňuje jiný subjekt nebo subjekty (což platí pro jakékoli významové komplexy, téma, čas, výseky světů), – se nepřímou tematizuje jejich „neprůhlednost“, překříženost, nonkonvertibilita; u subjektů konkrétně se to týká zvrstvenosti jejich vědomí, perspektivy, hlasů prostřednictvím lingvistických, literárních a *narativních* kategorií vypovídání. Těmto jevům byla v *naratologii* věnována značná pozornost; například u Doležela (1993) se liší přímá, nepřímá, polopřímá a smíšená řeč, u Genetta (1980 [1972]) *narativizovaná* řeč, *transponovaná* řeč a *reportovaná* řeč, u Cohnové (1978) *narace* vědomí (*psycho-narration*), vyprávěný monolog a citovaný monolog;⁴⁴ příznačné jsou z našeho hlediska přechodové typy, Doleželova polopřímá řeč, Genetteova *transponovaná* řeč, vyprávěný monolog Cohnové. Na vyšší úrovni, i v mnohem zřejmějších případech různých esteticky, symbolicky, ideologicky motivovaných *pozic*, typicky představených jednotlivými, vždy už nějak *fokalizovanými* postavami⁴⁵ (Adrian Leverkühn prostřednictvím Serenuse Zeitbloma v Mannově *Doktoru Faustusovi*, 1947, Helena, Kostka, Ludvík a Jaroslav v Kunderově *Žertu*, 1967, nebo řekněme Smiřický, Gellen a Jůzl ve Škvoreckého *Miráku*, 1972) se tyto pozice jeví⁴⁶ jako neslučitelné, nesyntetizovatelné na „nejvyšší rovině“ smyslu v nějakou „komplexní“ „perspektivu“ nebo „hlas“. Tato pozicionalita, překříženost a zvrstvenost řeči na úrovni nejen postavy, a věty, ale i slova (dokonce v nabokovovském příkladu grafému) je, jak uvidíme, v pozadí některých potíží s pojmem *autorský subjekt*. Do hry sice nemohou nevstupovat i významy z *hypotetizovaného* *autorského* kontextu; ten, nejso tematizován, a nemaje hlasu, je do textu vnášen *sensu stricto* čtenářem; akt rozložení, „*narovnání*“, *dekompozice*

⁴³ Tamtéž, s. 264.

⁴⁴ Genette (1988 [1983], s. 58–63) shledává vyměnitelnost kategorií svých a Cohnové (byť odvrhuje dichotomický základ jejího třídění, spočívající na distinkci 1. a 3. osoby); zůstaneme-li u Cohnové pojmů, *psycho-narration* je analýza myšlenek postav převzatých přímo vypravěčem, vyprávěný monolog (*narrated monologue*) je monolog předaný vypravěčem formou nepřímé (tedy s Doleželem řečeno polopřímé) řeči, *quoted monologue* (citovaný monolog) je doslovná citace těchto myšlenek tak, jak se verbalizovaly vnitřní řeči.

⁴⁵ Srov. též Uspenského model složeného hlediska (2008 [1975]), viz dále.

⁴⁶ A to snad nejen v prostoru sémanticky denzního, literárního textu; vzpomeňme nechtěně komické efekty edičních komentářů k nejrůznějším kongresům a konferencím, na nichž se *dochází k jednotnému stanovisku* tam, kde se reálně nikdo nesjednotil, neujednotil ani neshodl.

zvrstvenosti, jednotlivých „rovin“ a hlasů zůstává z principu suspendován, dokud konkrétním interpretační tahem nedochází zvýznamnění (konkretizace)⁴⁷ nebo též tematizace (rozbor). Ten se děje opakovaně, stále znovu a nově a zpřítomňuje subjektu (takto podle Bílka, in Bílek 2004) jeho nestabilitu; zatímco v běžné konverzaci subjekt obvykle strategicky hájí relativně stabilní pozici, v literárním textu se navíc jednotlivé postoje, prezentované podavatelským subjektem (nebo subjekty), vztahují ještě k hypotetickému širšímu horizontu udělanosti.

⁴⁷ K pojmu v tradici Roman Ingarden – Felix Vodička – Wolfgang Iser bliže viz kapitola XII, „Wolfgang Iser a implicitní čtenáři“.

IV. Intence a záměrnost

Dotkli jsme se problematiky intence a autorského záměru; všechny přechody mezi zónami textovosti, ne-textovosti a intertextovosti by ztratily svou ošidnost a riskantní charakter (snad ke své škodě) tehdy, kdybychom se přiklonili k intencionalistickému stanovisku, to jest k tomu, že význam textu je dán intencí autora. Pro zajištění dalšího argumentačního postupu v této práci se zde proto potřebujeme s touto, jak se zdá, z principu (nikoli nutně *de facto*) chybnou pozicí kriticky vyrovnat.

Slova „chyba“, „omyl“, „klam“ se v těchto souvislostech, jak je dobře známo, poprvé objevují ve společném článku literárního historika a teoretika Williama K. Wimsatta a estetiky a filozofa Monroe C. Beardsleyho, vydaném v roce 1946 pod názvem „The Intentional Fallacy“ (Wimsatt – Beardsley 1954 [1946]). Jak upozorňuje Peter Lamarque (2006), myšlenka, že v centru pozornosti má stát báseň, a nikoli básník, nebyla nová. T. S. Eliot říká ve známém eseji „Tradice a individuální talent“ (1919): „Poctivá kritika a citlivé hodnocení se nesoustředí na poetu, nýbrž na poezii“ (Eliot 1974 [1919], s. 31); Oscar Wilde do úvodu (před)modernistického románu *Obráz Doriana Graye* (1891) napíše větu „Cílem umění je odhalit umění – a skrýt umělce“ (Wilde 2005, s. 3). Wimsatt s Beardsleym zmíněnou esejí ohlašují novokritický estetický a literárněvědný projekt, který chápe literární díla jako autonomní jazykové entity, „verbální ikony“, které se jako kulturní artefakty oddělují od svých sociálních a psychologických vazeb. „Intentional fallacy“ je pro Wimsatta s Beardsleym (1954 [1946]) chybný způsob úsudku o literárním textu, při němž interpret měřítkem hodnotové a/nebo sémantické stránky díla činí autorský záměr. Podle nové kritiky představuje osu a reciproční pohyb veškerého myšlení o literatuře dílo (umění) samo, tj. interakce jeho obsahových a formálních složek; dílo je objektem (hypostazovaným poetickým aktem), k němuž je možné objektivně, tedy v jeho vnitřní specifičnosti i přistupovat. Zavrhuje proto „romantický“ zájem o expresi génia, longinovský „genetický omyl“, který tvoří základ například estetického systému již zmíněného B. Croceho, podle něž má v sobě recipient – prostřednictvím díla – navozovat intuitivní stavy mysli co nejbližší zřením autora ve chvíli zrodu díla. Wimsatt a Beardsley ale zároveň odmítají i richardsovsý (I. A. Richards) „afektivní omyl“ (*affective fallacy*), jenž přisuzuje klíčovou úlohu při identifikaci textových významů čtenáři (viz dále). V obou případech se podle nich jedná o ústup od díla samotného ke „skutečnosti“, „přírodě“; nová kritika zde v jistém smyslu navazuje na modernistickou komplikaci tradiční mimesis. Pro Beardsleyho a Wimsatta je umění veřejnou, kulturně specifickou aktivitou a tvorba určená k publikaci se liší od nahodilého privátního psaní; estetická a literární interpretace tak přenechává otázky soukromé básnickovy osoby oborům, jimž jsou tyto otázky vlastní, tedy psychologii nebo literární biografii. Nepopírá se přitom možnost vytvářet biografické inference o autorovi z „myšlenek a postojů básně“ (tamtéž, s. 5), ale možnost vycházet z autorových názorů a myšlenek formulovaných mimo dílo pro vysvětlení díla samého. Existují tři typy dokladů textových významu: 1. vnitřní evidence, jež se vyjevuje prostřednictvím sémantiky a syntaxe díla, jazyka a kultury, tedy doklady veřejného charakteru; 2. vnější evidence, která není součástí díla jako lingvistického faktu a týká se osobního života básníka; 3. přechodný typ evidence, která se týká významových asociací vlastních básníku či koterie, jejíž je (nebo byl) členem. Estetická kritika by se měla zabývat typem prvním, s možnými přesahy do typu třetího: „[e]xistuje ohromný soubor životní – smyslové a duševní –

zkušenosti, který leží v pozadí každé básně a v jistém smyslu zapřičiňuje její vznik, a přesto nikdy nemůže ani nemusí být v básni, jež je verbální, a tudíž intelektuální kompozicí, rozpoznán“ (tamtéž, s. 12).

Argument *intentional fallacy* jako součást angloamerické novokritické koncepce obsahuje ovšem i několik sporných míst: a) předpokládá objektivní fixaci a rekonstruovatelnost významu vycházející z jazykové strukturace díla (pomíjí tedy procesuální povahu utváření značení, produkce znaků a tím i významovosti); b) nespécifikuje představu umělecké osobnosti, byť s historiografickými a kritickými autorskými konstrukty tiše a s jistou apriorní samozřejmostí pracuje; c) do závorek klade kontext, čímž opomíjí jak historicky determinovaný horizont, v němž se text formoval, tak předpokladovou půdu estetických kategorií, jež sama novokritická metodologie využívá. S posledním bodem pak souvisí později kritizovaná kanonizační tendence nové kritiky obecně: věří se automaticky v možnost objektivního rozpoznání děl, jež „stojí za to uchovat“ (tamtéž, s. 6), takže v pojmech estetiky zůstávají nerozlišeny jejich vlastní axiologické i etické implikace. Předpoklad zdařilosti díla vyjevující se v díle samotném ponechává navíc (v původním pojetí) minimální prostor nezáměrnosti: „dílo je zdařilé proto, že vše nebo většina z toho, co je řečeno či implikováno, je relevantní; nerelevantní části nemají v díle místa podobně jako hrudky v pudinku nebo závady na stroji“ (Wimsatt – Beardsley 1954, s. 4).

Vášnivým obhájcem autorské intence je proti tomu americký teoretik interpretace E. D. Hirsch,⁴⁸ podle Hirsche slova mají význam proto, že byla míněna v určitém významu, bez tohoto mínění na počátku nebo na konci neznamená slovní sekvence sama o sobě nic specifického. Proti novokritickému důrazu paradoxnost a ironičnost díla podtrhává Hirsch jeho celostnost a koherenci danou mimo jiné příslušností k žánru. Jak upozorňuje Bílek (2003) i Papoušek (2006), Hirsch působí v USA jako zprostředkovatel hermeneutické tradice, ačkoli spíše té předgadamerovské, spjaté s uvažováním Friedricha Schleiermachera a Wilhelma Diltheyho; cílem interpretace je pro Hirsche význam, proto odmítá i Gadamerův hermeneutický kruh, který se podle něj týká smyslu (historického, nebo ahistorického, což je opozice, která chce odmítnout tezi o situovanosti vlastního horizontu rozumění).

Jediné jádro textového významu lze tedy najít v mínění (záměru) autora, protože „[v]ýznam je otázkou vědomí, nikoli slov. [...] Slovní spojení neznamená samo o sobě nic, pokud jím někdo něco nemyslí anebo nerozumí“ (Hirsch 1967, s. 4, cit. dle Bílek 2003, s. 75–76). Hirsch proto rozlišuje mezi významem (*meaning*) (ten ale elementárně vztahuje k celku textu: „celostný verbální význam textu“, Hirsch 1976, s. 2, cit. dle Bílek) a smyslem (*significance*), jímž rozumí „textový význam vztahený k širšímu kontextu, například k jiné mysli, jiné éře, širšímu objektu, jinému systému hodnot“ (tamtéž, s. 3, cit. dle Bílek 2003, s. 77). S tím souvisí i jeho dřívější rozlišení (Hirsch 1967) mezi porozuměním, které je podmínkou vnímání textu, a interpretační aktivitou, která vyžaduje potvrzení její platnosti. Platnost přitom ohodnocuje různé způsoby konstruování významu a jejími kategoriemi jsou logické principy pravděpodobnosti (vycházející ze zužování významových oblastí pomocí kontextové tradice, žánru, datace, autorství atd.) a interpretačního důkazu (konstrukce, která zahme nejvíce rysů, je nejúspěšnější). Porozumění je tak pro něj sebe-korigujícím procesem, přičemž navazuje

⁴⁸ Známým polemickým vystoupením proti antiintencionalismu byla i publikace *Against Theory* (1985) Stevena Knappa a Waltera Benna Michaelse.

na Piagetův pojem korigovatelných schémat: výchozí schéma nabízí jistá očekávání a předpoklady, pokud jsou zklamána, výchozí schéma je (jaksi bezproblémově) revidováno (čímž se liší například od heideggerovského předporozumění).

Hirschova kritéria objektivního rozumění, a na něm založené validní interpretace textu komplikují již zmíněné premisy nové kritiky (intersubjektivní povaha významu a řeči, akt zveřejnění kóduje komunikát jako veřejný, literární text, kulturní artefakt), především ale procesuální charakter značení a čtení. Sama autorská intence z principu nemusí být dostupná a je tedy fakultativním datem, především se ale sama proměňuje v procesu textace, zpětně podléhající narativizačním a stylizačním postupům;⁴⁹ text je vždy v pohybu, ať generativním nebo recepčním, a dílčí významové celky transformují očekávání smyslu, který se sám v retrospekci jejich začlenění neustále proměňuje a „odsouvá“. V pohybu jsou i denotační a konotační významy každé „slovní sekvence“. Ani tzv. kategoriální intence,⁵⁰ ani příklad sarkasmu, na který upozorňuje anglický filozof sémantiky jazyka H. P. Grice (1989), nesvazují větný význam (*sentence meaning*) s významem mluvčího (*utterer's meaning*). Grice uvádí příklad: shodí-li někdo vázu, a druhý řekne: „To bylo chytré“, nelze říci, že jeden z významů slova „chytrý“ je „hloupý“; slovo si podle něj uchovává svou původní sémantiku, mluvčí mu ale přiřkne význam opačný. Griceův příklad ale podřívá sama jeho nutná konvencionalita; význam se (jak upozorňuje Stanley Fish, 2004) neutváří „dodatečně“, s tím, že jej slovům přiřkne mluvčí nebo vnímatel, ale kontextuálně, v rámci již strukturovaného očekávání možných významů a situací, které bez této struktury nejsou ani vnímatelné a myslitelné; každý pokus o zpřítomnění této kontextové struktury ji ale znovu odsouvá.⁵¹ Navíc, jak doplňuje Papoušek, pro literární texty platí, že „[n]e vždy je interpretace korektně zakládána na logické koherenci, ale na jisté schopnosti empatie, přiblížení se k textu, aniž je možné zcela přesně explikovat, v čem je toto přiblížení hlubší než jiné. Lze tu pracovat s termíny jako novost, objev, nikoliv však logika. To platí pro mnohé interpretace lyrických básní. Toto „korektní rozumění“ se zkrátka mnohdy [...] odehrává jinde než na poli objektivizovatelných logických postupů“ (Papoušek 2006, s. 158). V tomto kontextu je nadmíru užitečné Mukařovského uvažování o záměrnosti a nezáměrnosti (Mukařovský 2007 [1943]), kdy záměrnost je tendence k významovému sjednocení, jež předpokládá recipient v díle jakožto intencionálním předmětu – znaku, a nezáměrnost naopak kvalita, jíž se dílo tomuto sjednocení vzpírá; jde o „naráz neznakové reality“, při němž se dílo jeví nikoli jako znakově uspořádané, ale „věcně“ existující. K těmto pojmům se ještě vrátíme; poznamenejme ovšem již zde, že takováto záměrnost není v nejmenším intencí

⁴⁹ Viz například autostylizační výklad Umberta Eca (Eco 2000), zmíněný v kapitole XIV, „Umberto Eco a model interpretační kooperace“.

⁵⁰ Od sémantických intencí se někdy liší intence kategoriální, které určují nikoli sémantickou úroveň, ale pragmatickou rovinu významu díla, například jeho fikční/nefikční charakter; i zde se otevírá pole potenciálních posunů, dokonce opakovaných, z jedné kategoriální intence do druhé. (Srov. Červenka 2005 a případ Estérhazyho románu *Harmonia Coelestis* (2000) a jeho *Opravené vydání* z roku 2002.)

⁵¹ Americký seriál *The Big Bang Theory* (1. série, 2007) úspěšně pracuje s ústřední postavou geniálního teoretického fyzika Sheldona Coopera, který vinou svého akutního sociálního „autismu“ nerozeznává některé elementární sociální a komunikační konvence a mimo jiné je neschopen dešifrovat sarkasmus. Právě konvencionalní charakter sarkastických reakcí se rozehrává ve výměně, kdy Sheldon interpretuje sarkastickou poznámku svého spolubydliče Leonarda doslovně, a ten praví „Proboha, Sheldone, to mám vyvěsit transparent ‚sarkasmus‘ pokaždé, když otevřu pusou?“, na což Sheldon reaguje „Ty máš transparent ‚sarkasmus‘?“, samotný komický efekt této scény dosvědčuje konvencionalní povahu situace sarkastického mínění – stejně ovšem jako *strukturní* princip diseminace, roztrácení, odloženost smyslu.

autora, nýbrž nanejvýš pragmatickým postulátem nebo postojem recipienta vůči textu v jeho utvářenosti a odpovídá tak zhruba tomu, čemu Derek Attridge (2004) říká *authoredness*, nebo Beardsley *estetická intence* (1978).⁵² Proto budeme-li později sledovat, jak se autorský konstrukt nutně podílí na dění smyslu, není to nikterak v rozporu s vědomím principiálně nepřítomnitelné povahy čehosi, jako je autorská intence nebo autorský plán, neboť se pohybujeme v oblasti praxe signifikace (*significance*).

V silném dekonstruktivistickém smyslu (a můžeme říci na vyšší, principiální rovině souvislostí) píše pak Jacques Derrida (Derrida 1993a [1972]), že identitu každé značky, každého prvku řeči, mluveného či psaného, identitu každého znaku, fonického nebo grafického, určuje paradoxně možnost opakování a reproduktivity: „jednota označující formy je konstituována výhradně její iterabilitou, možností být opakován v nepřítomnosti nejen jejího „referentu“, což je samozřejmé, nýbrž v nepřítomnosti jakéhokoli určitého označovaného či aktuální významové intence, jakož i každé aktuální komunikační intence. Domnívám se, že právě tato strukturální možnost být zbaven reference či označovaného (a tedy i komunikace a jejího kontextu) působí, že každá značka, třeba i mluvená, se obecně stává grafémem, to jest, jak ještě uvidíme, non-prézentní **zbývalostí** (**restance**) diferenční značky odtržené od svého domnělého „utvoření“ či původu. A tento zákon bych rozšířil na celou „zkušenost“ vůbec, pokud neexistuje zkušenost čisté přítomnosti nýbrž pouze řetězců diferenčních značek“ (Derrida 1993a [1972], s. 291, zvýr. J. D.).⁵³

⁵² Zaměrnost/nezaměrnost se u Mukařovského nekryje s polaritou vědomí a podvědomí; například podvědomé může být záměrné (Mukařovský uvádí rozložení přízvuků a mezislovních předělů ve staroperské poezii). Různé příklady nezaměrnosti zahrnují nezaměrnost nevědomou (duševní abnormalita navozená například opiáty, neumělost přesunující se v různých konkretizacích z nezaměrného v záměrné a naopak), vnější (např. materiální okolnosti divadelní produkce), neosobní (antická torza), záměrná (umělé torzo; sem lze zřejmě počítat i např. záměrnou fragmentárnost textu).

⁵³ K souvislostem nepřítomné zbývalosti nebo též stopy sobě samé se vzdalující zkušenosti se navrátíme v předposlední a poslední kapitole, kdy pro nás zajímavě nasvítí Derridovo myšlení novohistorická perspektiva Stephena Greenblatta. Zdá se ovšem, že literatura zároveň poskytuje možnost zakoušet paradoxní povahu této nepřístupné zkušenosti, singularity, událostnosti, neboť umožňuje sledovat, jak se tato událost výpovědi textově, narativně, diegeticky klade i odkládá a jak přitom neustále míří k oné singularitě již nedosažitelné, respektive označitelné jedině označujícím, jímž by – podle Derridy – byla naprostá sebeanulace znaku, čirá autoreference (Fulka 2004), dokonalé sebezničení literárního textu (Kronick 1999) – nebo u Mukařovského dílo-věc (Mukařovský 2007 [1943]).

V. Miroslav Červenka a subjekt díla mezi subjekty

V.1 Antinomie lyrického subjektu

V Červenkově *Významové výstavbě literárního díla* (1992 [1968]) je formulován jako nejvyšší článek významové hierarchie díla demiurgický princip, „osobnost“ odlišná od reálné psychofyzické osoby autorovy, demiurg daný strukturou znaků, který (sémantickým gestem) konstituuje celkový smysl díla. Subjekt je vlastním úhrnným *signifié* estetického objektu, osobnost-index, na niž ukazuje soubor nejružnějších tvůrčích aktů jako výsledek série všech strukturálních voleb, které vedly ke stvoření díla. Červenkův demiurg, osobnost, subjekt díla představuje klíč k jedinečnosti, živosti a zároveň relativní jednotě literárního díla, dynamicky spojuje nejružnější významové roviny díla a zároveň je jediná myslitelná ve své vnitřní bohatosti (na rozdíl například od představy „strategie“, k níž se o desetiletí později dopracovávají někteří naratologové, Kindt – Müller, Ansgar Nünning nebo – jako alternativě vůči implikovanému autorovi – Seymour Chatman; více viz podkapitola XI.1, „Implikovaní autoři“).⁵⁴

Subjekt díla, jak to Červenka formuluje ve studii „Sebeoslovení v lyrice“, je „svomík významové výstavby v celé šíři, hypotetický subjekt všech rozhodnutí, která vedla ke vzniku díla; tento subjekt [...] stojí na vyšší rovině sémiotické syntézy [než lyrické já/ty] a jeho komunikačním partnerem není žádná osoba v textu, ale virtuální (tedy stále ještě vnitrotextový) vnímatel. Ten, kdo vyslovuje „ty“ v Halasově básni [„Něha“ ze sbírky *Sépie*], si nezvolil třířádkovou strofu ani nedal básni nadpis. Patří do fiktivního světa jako vyznávající se „já“ v jiných básních a jako „ty“ osloveného“ (Červenka 1996 [1991], s. 151). (Pozdější reformulace viz dále.)

Vztah tvůrčího subjektu ke znakovým systémům, které užívá, a tím adaptuje a do nich se promítá, je podle Červenky (1991 [1968]) vůči nim indiciální. Tuto tezi Červenka drží více méně neochvějně. Kromě přirozeného jazyka mezi tyto systémy patří sekundární znakové systémy, „komunikační a akční skripty, rámce a modely a synekdochické fragmenty jeho aktivizované encyklopedie“ (Červenka 2006, s. 744). Zacházení s těmito zvláštními, sekundárními systémy, jak ukázali Jurij Lotman, Boris Uspenskij nebo i svým způsobem Umberto Eco, má vzhledem k subjektivitě specifický dosah. Indikace mluvčího prostřednictvím systémů u Červenky záměrně koliduje s představou o „rozpouštění“ subjektu v příslušných kulturních systémech (srov. Culler 1975); podle Červenky v nich nechává svou „stopu“ a zacházením s nimi vypovídá – nepřímou, implicitně – o sobě jako subjektu tvůrčím. Přitom „[m]ezi situací literárního sdělování, do níž je usazeno dílo, a komunikačními situacemi, které jsou naopak zahrnuty do díla, jakož i mezi příslušnými subjekty panuje v literatuře trvalé napětí“ (Červenka 1996 [1991], s. 151).

Podle Červenky má lyrický subjekt proti subjektu díla i reálnému autorovi méně ostré hranice a obrysy. Je to proto, že lyrická situace (zde konfesijní) neimituje žádnou

⁵⁴ Proti tomu Barthesův demiurg románu (z kapitoly „Rukopis románu“ v *Nulovém stupni rukopisu*, Barthes 1997 [1953]) je umrtvující silou, odtrhující literaturu od možnosti komunikovat k „současné historii“, negativní daností, jíž je román zabřednut do konvence. Vypravěčský demiurg (jímž je myšlen subjekt zahrnující vypravěče, implikovaného i empirického autora) operuje konvencionalizovanými, zvětšnými nástroji (minulý čas, 3. osoba) a jeho působnost dokonce není prosta jisté zákeřné zlomyslnosti (za těmito nástroji se *skrývá*).

reálnou komunikační situaci vypovídání, a dokonce se jí protiví (subjekt vypovídá své akce a prožitky vypojen z času i vylučuje přítomnost adresáta – ten by, ve své virtuální podobě, nabýval spíše role svědka než posluchače); nejbližší se podle Červenky zdá být lyrickému monologu autokomunikační promluva. Reflexe lyrické situace má, jak uvidíme, pro Červenkovu pojetí subjektu díla značný dosah.

Červenka připomíná, že J. Mukařovský rozvažuje ve stati „Dialog a monolog“ (2007 [1940]) situaci samomluvy, při níž se komunikační role (aktivní – já – a pasivní – ty) rozděluje na hranicích jediného individua. Komunikační proces se zde podobá Benvenistovu rozlišení vypovídajícího já na simultánně vznikající subjekt vypovídání a subjekt výpovědi (Benveniste 1971 [1966]; viz kapitola II, „Benveniste a subjekt, který mluví“). U Benvenista se ale tato situace týká každého vypovídajícího já, které se tak rozpadá, ale zároveň propojuje já/já; takový moment je prvotní, konstitutivní pro každou výpověď včetně skutečného dialogu mezi já a ty: každé já-subjekt vypovídání už je pro konverzačního partnera reprezentován v promluvě jako já-subjekt výpovědi. Benvenistova diferenciací tedy představuje model pro případy samomluv i případy sebeoslovení, o nichž uvažuje Červenka: vícevrstevně, konotativně budované lyrické situace, v níž se vypovídající subjekt fikčně zpředměťuje v sebeoslovujícím „ty“. „Ty“, které v těchto typech lyrických textů zastupuje „já“, ve skutečnosti (ani fiktivně) sebe sama, zdá se nám, v tradičním slova smyslu neoslovuje. Sám Červenka v uvozovkách připouští, že „inherentní gramatické významy, které druhou osobu více než kteroukoli jinou vtahují do dialogu, se [...] vzpírají této logice struktury komunikačních situací“ (Červenka 1996 [1991], s. 154). Ostatně i Červenka dále koriguje svou tezi; když poznamenává, že samomluva se podobá vyrovnávání dvou informačních hladin v rámci jediného individua, subjektu, připojuje dodatek: „jen jako součást modelu lze přijmout, že tu mluvčí o stavu, který líčí, jako o něčem předmětném něco předem ‚zjistil‘: spíš ten stav svou promluvou a v jejím průběhu teprve vytváří a ustavuje“ (tamtéž, s. 153). „Nejde o popis předmětu [ty], ale o akt, jímž je prožitek, postoj oslovenému subjektu udělen a svěřen“ (tamtéž, s. 158). Prostřednictvím zpředmětnění já v ty (objekt výpovědi), subjekt výpovědi/subjekt vypovídání konstituuje ve výpovědi sama sebe. Paradoxnost a cirkularitu takového aktu připomeneme později.

Situace sebeoslovení, které ale není tak úplně oslovením sebe sama jako spíše performancí zpředmětněného já, se tedy zdá být pro textové postavení lyrického subjektu v jistém smyslu paradigmatická a ilustrativní. Když se v lyrické výpovědi já transformuje v ty, jednak se zvýrazňuje a zpředměťuje inherentní rozdělení vypovídajícího já (které podle Benvenista nemůže být ve výpovědi reprezentováno), jednak se zesiluje transcendentní moment já vůči ty; to má důsledek pro významy konotované použitím druhé osoby. „Tak výpovědi, v nichž by v konfesi ich-lyriky dominovala expresivní funkce, dostávají v těchto kontextech silný příznak funkce referenční. Místo sebevýrazu nastupuje *sebepoznání*“ (s. 154). Celá situace je ale – a to je pro literární texty zásadní diskurzivní „záhyb“ – vložena do inherentního rámce ‚zasazení‘ nebo, z opačného úhlu pohledu, ‚naslouchání‘. Pro lyrický subjekt transcendentní moment – sebepoznání, sebeusvědčení, bilance, epistemické nadřazení (vlastního já nad vlastním ty) atd. – jako by návodně, v sémantickém rozptylu a paradoxním navození intimity zasahoval, a tím oslovoval i skutečné ty, tedy (implicitního/reálného) adresáta/vnímatele. (Jejich dialektická konvergence – tj. vědomí vnímatele jako subjektu v textu i jeho vědomí jako čehosi nebo kohosi mimo text – je, jak uvidíme u Bílka (2004, 2006) nebo u Ricoeura

(2007 [1984]), jedním z produktivních způsobů, jak vysvětlit ontické postavení (literárního) textu ve světě.) Sebeironický, nostalgický nebo nadřazený odstup od sebe sama (modalit (sebe)promlouvání je nekonečně) vtahuje v lyrických básních účinněji do hry empatický nebo sebepoznávací nebo sebetransformující moment ze strany čtenáře. Jako nukleus těchto rozptylů a dopadů lze vidět právě inherentní rozdělení vypovídajícího já; pozicionalita já/já a já/ty není ale, jak jsme poznali, symetrická, ale ani atopická nebo necentrální (já je podle Benvenista vždy v transcendetní pozici vůči ty); vychází z dominantního postavení lyrického já, vystavěného z paradoxu intimacy. Ten dobře ilustruje Červenkou citované verše z *Panychidy* (1927) Viléma Závady (byť onen přechod od *já* k *ty* zde kupodivu Červenka nekomentuje): „A přec, když potichu si všechno zopakuji... // V chehtotu slunce na plné kolo / jak můra bíl jsi do vrat jasu, / však pod hradbami mraků [...]“.⁵⁵ Přechod z první osoby do druhé zdvojuje druhý paradox, navození tiché, sebepoznávací situace pro někoho; iniciuje se možnost pozicionality, reverzibility, jejímž počátkem je ale lyrické já, jemuž cosi nebo kdosi („autor“?) dává promlouvat. Ve vztahu k vnímáři přesto budeme muset ještě počkat s odpovědí, jak je možné, že může být zasažen jako mimotextový subjekt promluvou lyrického já; tematizace sebepoznání samozřejmě není podmínkou takového rezonačního efektu. Navíc paradoxně sebeobnažující i intimní gesto (já/ty pro ty/já) zdaleka nemusí mít jen „návodnou“ funkci; například u Holana (v básni „Zda“) se pojí s prezentem jako „záznamem“ déle trvající přítomnosti a dále se složitě komponovanými propojeními denotací i konotací skromnosti i ambice, zranění i trpkosti, růstu i rozpadu.⁵⁶

V aplikaci na Červenkovy úvahy o sebeoslovení lze chápat i vymezení tří aspektů nebo druhů subjektů u Karla Hausenblase v jeho lingvostylistickém rozboru subjektů v promluvě (Hausenblas 1971). Subjekt může být 1. to, co je před-loženo (*sub-iectum*), 2. prožívající jedinec (proti tomu, co je prožíváno), 3. „já“ proti všemu ostatnímu (i jiným subjektům ve významu 2) (výklad podle Bílek 2003). Červenkovu „sebeoslovení“ znázorňuje tento rozptyl subjektu do tří významů, k němuž Bílek poznamenává, že je třeba je myslet jako vzájemně podmíněné aspekty téhož. Subjekt 1 je u Červenky subjekt díla, jeho implicitní předkladatel; subjekt 2 je subjekt prožívající, v „ty“ transformované „já“, o němž se vypovídá; subjekt 3 je „já“, které registruje sebe sama v podstupu (jako „ty“).

Pro Červenku neexistuje kontradikce mezi proklamovanou privátností sebevypovědi lyrického subjektu a implicitní „nadřazenou“ rovinou naslouchání/vypovídání: na „jeviště“ promluvy staví lyrické já jiný subjekt: subjekt díla a na téže úrovni pak dochází ke konstituci implicitního adresáta. Přesto Červenkovu nezbyvá než konstatovat ireálné, antinomické rysy lyrického monologu, které tuto výpovědní konstelaci více či méně vzdalují reálným komunikačním situacím. Jsou jimi (ve vztahu k angažovaným subjektům): performativnost a cirkularita promluv o prožitcích, akcích, postojích, kdy je jejich obsah je realizován vyslovením promluvy samé, aniž by zároveň existoval jakýkoli předchůdný referenční komplex; lyrický

⁵⁵ Cit. in Červenka 1996 [1991], s. 152.

⁵⁶ „Ne pouhou vzpomínkou cítíš se v hloubce gest / tak jižně vázán, že / v koši svých tichých sil jsi pozván nést, / nést hrozny, oranže. // Tu a tam větévkou a listem proložen / tvůj nejplnější cit, / zapomenutý v srdci Boha, v něž žen / troufá si plodem být. // Zda uneseš je, považ: hrozny, olivy! / Pochyby probloudiv, / pod patou nic než mramor drolivý – // zda důkaz máš, že trpké proudy miz / zesládly v tobě v div? / Zda zašumíš: Ach, včely, dívky, viz! (?)“ (Vladimír Holan, „Zda“ ze sbírky *Oblouk*, 1934, in Holan 1999).

prézentismus (Okopień-Sławińska 1985), kdy subjekt hovoří v přítomnosti o událostech, na nichž se podílí, přičemž situace vylučuje simultánní mluvení o nich; vyhranění mluvčího v hlas odloučený od subjektu označeného jako „ty“; rozostření hranic původu hlasu lyrického subjektu (lidského, ne-lidského, organického, neorganického, živého, neživého apod.); rozmlžení hranice mezi oslovením jednotlivce a kolektivu (příklad Hora, Halas, Wolker); volná zaměnitelnost já a ty (u Nezvala mezi lety 1932 až 1936); ad.⁵⁷ Ačkoli se Červenka snaží připodobnit lyrické sebeoslovení k samomluvě, sám přiznává, že „[č]ím víc se text blíží opravdovému dialogu, tím je ireálnější z hlediska logiky komunikační situace“ (s. 163). Červenkův popis situace promlouvání k sobě samému, „V samotě člověk medituje nad sebou samým a sebezáchovně vyvolává hlasy náhradních komunikantů, jsa introspektivně zaujat svým nitrem jako zpředmětněnou skutečností“, se nám přes svou sugestivnost zdá spíše schematizovaným modelem než „popisem“ skutečného monologického situování; takové situování je, jak by si nejspíš Červenka byl vědom jako první, popisu reálně nedostupné (a proto do jisté míry odolává i modelaci). Právě dotykem s touto *nemožností* je v jistém smyslu lyrické „sebeoslovení“. Lyrická báseň je neustálý čtenářův střet s nekoherencí (Červenka 2006, s. 732).

Červenka tedy, abychom se vrátili k subjektu díla, dává v návaznosti na Mukařovského interpretovi „do ruky“ nástroj, kterým lze integrovat inkoherece na úrovni konotačních vrstev výpovědi. Volbu žánru, výběr rytmu a veršových útvarů, metaforiku básně a nejrůznější aktualizační tvarové prostředky shmuje u něj subjekt díla. Lyrický mluvčí nemůže být „schizofrenik“, argumentuje (v dopise Petru A. Bílkovi) s vtipem a nadsázkou Červenka (a nadmíru přesvědčivě), když cituje verše „Která hodně mlátí, / Která hodně žne, / To je hodná holka, / Ta se hodí mně“. „Lyrický mluvčí těchto řádek vyhláší vyhraněný postoj, který ve vztahu k virtuálnímu partnerce vyzdvihuje jako kritérium preferencí jedinou – pracovně praktickou – funkci, a (implicitně) odmítá relevanci funkce estetické, ba i erotické. Jak by však *týž* subjekt byl s to právě v tomto kontextu sáhnout po rafinované čtyřčlenné paronomázii, potvrzené pátým, aliteracním členem na ho- (bez etymologické souvislosti), dokonce k paronomázii obnovující etymologie už zasuté? V kontrastu k odmítání estetického v přímé výpovědi je tu demonstrativní estétství v rovině konotací“ (Bílek 2005, s. 140, zdůr. M. Č.).

Pro to, abychom podpořili odlišný názor, již zde naznačený, že totiž zmíněné soubory významů náleží neoddělitelně lyrickému subjektu i gestu, jímž je „kladen“ nebo zasazován do světa textu (pojmu gesta a jeho – opět neodmyslitelným – souvztažnostem s hypotetizovaným autorem mimo text se budeme zabývat dále), připomeneme nejprve pojetí autokomunikace u Jurije Lotmana.⁵⁸ Autokomunikace je u Lotmana „komunikace již známé informace k sobě samému [používaná] ve všech případech, v nichž se současně zvyšuje stupeň komunikátu [...] Různorodé systémy rytmických řad, vystavené podle syntagmatických, jasně daných pravidel, ale zbavené vlastního sémantického významu – od hudebních obrátů k opakujícímu se ornamentu –, mohou vystupovat jako vnější kódy, pod jejichž vlivem se mění vlastní komunikát. Avšak k tomu, aby systém pracoval, je nutné setkání a vzájemné ovlivňování dvou různých pravidel: komunikátu v jistém

⁵⁷ Srov. popis ireálných rysů narace u Dorrit Cohnové (2009 [1999]) nebo u Chrise Hutchinsona: „A Critical Survey of Some Speech-Act Theories of Narrative Discourse“, *The Journal of Literary Semantics* 1984, č. 1.

⁵⁸ Jurij Lotman, „O dvou modelech komunikace“, in *Statji po tipologii kultury I*, Tartu 1970. Při výkladu se opíráme o stať Wladysława Panase (2002).

sémantickém jazyce a použití čistě syntagmatického, dodatečného kódu. Pouze v průniku těchto dvou pravidel vzniká tento komunikační systém, který je možné nazvat jazykem „já“ – „já“ (cit. dle Panas 2002, s. 91).

Lotman zde popisuje jakési zprohýbání textu, posun komunikativnosti k rytmičnosti, hybné syntaktičnosti, kdy se nad jedním kódem (například přirozeného jazyka) vynořuje „dodatečný“ asémantický kód. Dochází ke kvalitativní proměně komunikátu nečekaným vynořením se izorytmické „figury“; původní organizace se nepředvídaně naruší a s tímto „dodatkem“ se transformuje i odesílatelovo já. Interferenci nesémantického „kódu“ prodchne autokomunikaci jakási inspirace, fascinace. Lotman navazuje na pojmy Jurije V. Knorozova. „Knorozov nazývá fascinací zvláštní vlastnosti, jež usnadňuje přijetí informace obsažené v signálu nebo také naopak: úplně nebo částečně měnící, a dokonce ničící informace, které příjemce dříve vlastnil. Znaková řada odevzdává (*transmituje*) nejen významy, ale přenáší také jistou formu syntaktické organizace. Znak je naplněn nejen informací, ale také fyzickým materiálem, něčím dodatečným. Ve znaku to formuje jistou mlhavou oblast, která je často popisována slovem „šum“. Tato ne-informace, která napomáhá znaku ve sdělení, se může měnit v rytmickou řadu. Právě čistá rytmika je základem fascinace. Proces znakové komunikace představuje neustálou oscilaci mezi syntaxí a sémantikou, významem a rytmem, informací a fascinací. Fascinace je základem oněch vnějších kódů způsobujících v komunikaci změnu jejího směru“ (Panas 2002, s. 92–93).

Podstatná je z našeho hlediska analogie s básnickou řečí: spolu s komunikátem se „nezáměrným“ rytmickým „autismem“ re-organizuje i odesílatelovo já. Já vyvstává před sebou jako jiný subjekt, subjekt jiného. V „poetické řeči“ je – a zde analogie pomalu končí – samozřejmě onen kód nad kódem vysoce „nadkodován“ (a konvencionalizován), zároveň se ale v míře, v jaké chce být fascinující, dožaduje „ozvlášťujícího“ zásahu. Z hlediska procesuality textu jsou možná „stopy“ fascinace v něm snad nějak přítomny, skutečným fascinujícím i fascinovaným se ale stává subjekt čtenáře. Ve světle těchto úvah není třeba, myslím, trvat na principiální celistvosti a nerozštěpenosti lyrického subjektu, ani na tom, že „je přece zřejmé, že jen a jen subjekt díla (a nikoli vyznávající se mluvčí, který tu říká své „já“) dal citovaným řádkům rytmus čtyřstopého trocheje...“ (Červenka 1996 [1991], s. 174). Tak jako nelze nepřipustit specifčnost zmíněných lyrických monologů/dialogů, jejich neodvozenost od reálných vzorů (byť nikoli naprostou nesouvislost s nimi, ale spíše jejich produkce jako řeči „úchylných“), tak jako obecně nelze nepřipustit paradoxnost, „nemožnost“ a rozpornost lyrických konfesí i apelů, tak i snad lze uznat za možnou „schizofreničnost“ lyrického mluvčího, vyvstavší jako – myšlená ovšem! tedy v procesu recepce – „fascinační“ „stopa“ autorského gesta. Toto „odsvojení“ autora sama sobě, rozdvojení vypovídajícího subjektu, ilustruje hezky Zdeněk Mathauser (2005b) anekdotou: Charlie Chaplin jako životopisný autor filmového artefaktu při sledování grotesky, kapricí svého tuláka prý zvolá na dceru: „Pojď se honem podívat, co dělá!“ (cit. in Mathauser 2005b, s. 21). „Já“ čerpá zaujetí z „něho“.

Utváří-li někdo úhm všech konotovaných významů vyvstavších figurativností a použitými diskurzivními a veršovými prostředky stejně jako okrajových denotací (názvu, rámce), jedná se o sémantickou aktivitu, již klade „autor“ (již „zfascinovaný“, a tedy autor čtenářův) vypovídající subjekt ve světě výpovědi, přičemž se subjektu v různých stupních celkový útvar tímto gestem vzdaluje nebo naopak přibližuje. „Zpřehýbanost“ literárního komunikátu vyvstává z komplexu (autor-)já-ty(-on), kdy jednotlivé entity

nelze jedno myslet jednu bez druhé. Autor v klasickém Mukařovského „psychofyzickém“ smyslu se stává textovým autorem, který je sám sobě vždy už zvláště nedostupný (vzpomeňme povídku „Borges a já“); ostré rozlišení, oddělení mluvčího od mluveného subjektu popírá fascinační element, který vystoupí na povrch jen v kontrastu „komunikátu“ a jeho indexovosti a izorytmičnosti nebo jinými slovy v jeho gestu utvořenosti a zveřejnění. Je to právě z těchto důvodů, že „básnický jazyk může ve vši přirozenosti – byť nemusí – zahrnout formy, jež, ač snad možné, jsou v nebásnickém diskurzu úchylné a neproduktivní“ (Martínez-Bonati 1981, cit. in Červenka 2003, s. 776). Kterýkoli ze subjektů textu (a platí to vlastně o každém „dílčím“ významovém komplexu – kde jsou ale jejich hranice?), není adekvátně myslitelný jinak než jako (nerekurzivní) proces konstrukce zvýznamňujícího gesta; jeho nositelem – pokud je třeba jej zvažovat – může být nanejvýš čtenář, když autor sám se stává konstruktem (skutečného – nebo skutečnostního – autora se na něj nedoptáme). Jak uvádí svou stať o literární komunikaci Marie Kubínová (2005): vztahy mezi autorem, dílem, čtenářem „nelze chápat jako něco přidatného, co by teprve dodatečně doplňovalo pomyslný prázdný prostor mezi v sobě uzavřenými, vůči sobě navzájem pevně ohraničenými celistvostmi; přinejmenším do jisté míry (vždy znovu se konají pokusy o její upřesnění) se sami tito činitelé ustavují teprve ve svých vzájemných interakcích“ (Kubínová 2005, s. 787).

Zdá se nám nemožné rozdělovat a přidělovat zdroje různých významových procesů a umisťovat je do izolovaných subjektů; situace je sama děním, ocitáme se v prostoru textovosti: „autor“ „staví“ mluvčí (v lyrice i narativu)⁵⁹ jako určité projekce, persony a součástí tohoto „polohování“ je tento pohyb sám. Červenkovy úvahy vposledku obsahují rozpor mezi konstatováním reálné kontradiktornosti lyrické situace, jejího odchýlení od všech možných reálných mluvních situací a trváním na konečné „realnosti“, koherenci subjektu, které vede k vyloupenutí samostatného subjektu z významového dění jako zvláštní, produktorské výpovědní kategorie: subjektu díla.⁶⁰ V takto formulovaném dění smyslu (slovy Milana Jankoviče), zvláště má-li být platné pro oblast lyriky i epických textů, vyvstává mnoho otázek, z nichž některé jsme pojmenovali v úvodu. Zauvažujme předběžně: co/kdo je nyní tento „autor“, není-li to „subjekt díla“, a jaký je jeho vztah k personám, ztělesněným subjektům? Klademe-li důraz na procesualitu a pohyb textu, zkusme nejprve intuitivně rozlišit mezi čtením textu jako jeho průběžným vnímáním a čtením textu jako jeho interpretací a rozvinutím („psaním“). Problematiky recepce, čtení a interpretace se dotkneme podrobněji v kapitolách XII („Wolfgang Iser a implicitní čtenáři“) a XIV („Umberto Eco a model interpretační kooperace“), řekněme ale, že u Wolfganga Isera (Iser 1980 [1976], Iser 2002 [1976]) by se přechod od vnímání k interpretaci odehrával až po „zkonkretizování“, dourčení textu a u Paula Ricoeura (2007 [1984]) by odpovídal přeměně prvního v druhé čtení.⁶¹ Vypůjčme si též

⁵⁹ Pragmatická i materiální situace dramatu, jehož autorství je znásobeno (režisér, dramatik, dramaturgyně, scénografka, kostymérka) vyžaduje, speciální ohled; na našich tezích o samopohybu kladení v prostoru (viz ještě dále) se při přesunu k tomuto literárnímu druhu mění méně než s předpokladem například „interního subjektu“ dramatu, jak jej v několika studiích rozpracoval Pavel Janoušek (například 1994).

⁶⁰ Z opačné strany komunikačního modelu – straně recepční – Červenka nevylučuje vznik asymetrie; adresát (lyrického monologu) může v případě, že místo vnitřnětextového partnera lyrického subjektu zaujme blíže určený vnětextový vnímatel (přičemž je ale poněkud nejasné, jak by jej měl v textu zaujmout), splývat s implikovaným čtenářem (Červenka 2005, s. 748).

⁶¹ Čtení má podle Ricoeura tři podoby, které lze chápat jako tři postupná čtení téhož díla (čtení první, druhé, třetí), nebo jako tři dialekticky spjaté fáze procesu čtení, analogické fázím hermeneutického kruhu

Ricoeurovu reformulaci Diltheyho pojetí vysvětlení a rozumění (z nějž se odvozuje pojem „interpretace“) (Ricoeur 1998 [1970]); vysvětlení a interpretaci Ricoeur chápe jako dva módy čtení; v prvním se pozastavuje textová reference k okolnímu světu a veřejné dimenzi mluvících subjektů, v tom druhém se vyplňuje text v události řeči; text se otevírá směrem ke světu a k druhému. Můžeme smysluplné předpokládat, že v prvním smyslu – prvním čtení – se nestává (nebo nemá stávat?) hypotetizovaný, antropomorfizovaný autor „partnerem v dialogu“ a průběžné konfigurace významu (i očekávání smyslu) se formují pouze v horizontu udělanosti díla, gestu jeho dání k četbě, v instanci textovosti? Připusťme, že ano. Světem díla by pak naopak (obvykle v silně personalizované podobě) prostupoval jeho mluvčí, vypravěč, hrdina, reflektor – samozřejmě více či méně, v každém případě však principiálně a ontologicky odlišný od skutečného autora. Přisuzování lidskosti, antropomorfizace představované entity tvůrce by pak nastávala až ve fázi interpretační, aplikační, „po“ rozumění. Museli bychom pak říci: postulát „udělanosti“ díla se v průběhu jeho vnímání aktualizuje a je určujícím zdrojem významovosti už v okamžiku, kdy otevíráme knihu (vstupujeme do textu); má ale (nebo má ale mít?) podobu „gesta“ nebo *écriture*, a nikoli vyvstávání obrazu podavatele, Autora (byť Implikovaného). – Vidíme ovšem, že tento popis je příliš schematický, příliš chtěný: bezpříznakový je přece případ, kdy četbu od počátku orientují již paratextové informace na obálce knihy, v impresu i tiráži, předmluvě, ne-li již komplexní, předběžný re-konstrukt autorského subjektu jako znakový komplex vyvstavší z jiných autorových děl, jež (nebo o nichž) jsem četl. Právě ve chvíli, kdy chceme odvrhnout subjekt díla a dění textu deantropomorfizovat, ukáže se náhle, že autorský subjekt jako *metodologický nástroj výkladu i prekonstrukt rozumění* nutně vyvstává a formuje se z kontaminace textu s funkcí autora.

Musíme tedy vzápětí obě obecné fáze, vnímání a interpretaci, první a druhé čtení, dekonstruovat, nikoli překonat logikou hermeneutického kruhu (Ricoeur) nebo modelem fenomenologie čtení (Iser). Můžeme zde odkázat na úvahy amerického teoretika Stanleyho Fishe o simultánním utváření významu v horizontu již vždy daného kontextu. Veškerá komunikace se podle Fishe (1980) odehrává pod vlivem kontextu, jímž je předem určena (vybavuje nás určitými nástroji čtení a rozumění) a bez něhož není ani myslitelná. Pravdivostní hodnotu propozice zahrnující i zdánlivě jednoznačně odkazující výrazy (jako jsou např. vlastní jména) nelze rozhodnout bez zohlednění kontextu; každý výraz je výsledkem určitého typu diskurzu (geografického, literárního, kulinářského atd.), do nějž jsme zapojeni a který vymezuje možnosti našeho rozumění. To, co produkuje význam sdělení, je kontext předpokládaný interpretační komunitou, tedy jistě kulturní pozadí, jisté uspořádání hodnot a přesvědčení, jistá struktura možných otázek. Kontext ale podle Fishe⁶² *není*, a to je důležité, volně přístupným souborem významů, které by stačilo specifikovat. Kontexty před-určují rozumění, ale samy jsou produktem rozumění a interpretace, tedy významem vytvářeným a sdíleným jen tím, kdo sdílí daná kontextová východiska. Komunikace jako konvenzionalizovaná činnost probíhá v prostředí, které si sama vytváří, ve struktuře svého referenčního pole. Popis této struktury je sám konvenzionalizovanou činností a nenabízí únik z kontextuální určenosti, neboť je sám konstruktem; jakýkoli rigidní výčet objektů a významů kontextu by nebral v potaz jeho

(rozumění, výklad, aplikace) (Ricoeur 2007 [1984]). Přejít k interpretaci by tedy odpovídal přechodu od rozumění k „výkladu“.

⁶² Zde je Fish ve shodě s Jacquesem Derridou (například 1993 [1972]).

schopnost proměňovat se v samém průběhu komunikování. Takovéto pojetí nekonečně sémiotizovaného kontextu (Fish 2004) znemožňuje odvozování významu textu z textu samého a odmítá samozřejmě předpoklad, že význam je v textu předem zakódován; prochází simultánním kódováním právě jen v kontextu. Veškeré možnosti komunikování se pak jeví jako módy rétoriky vytvářející pocit společného kontextu, společné interpretační komunity, díky čemuž se dostavuje také pocit sounáležitosti s tím, co bylo řečeno.

Vrátíme-li se k našemu rozlišení dvou fází, je právě tak smysluplné předpokládat, že s konstrukcí autorského subjektu je to právě naopak; zatímco při první čtení nelze nemít na mysli fikční, virtuální obraz původce, čtení druhé vztahuje tento konstrukt k retrospekci na již utvořený horizont rozumění, a tak si autora zcizuje a „přisvojuje“. Vposledku tedy musíme přiznat, že nelze rozlišit, v které fázi významový konstrukt autora vstupuje do aktů rozumění nebo by adekvátně vstupovat měl; vždy zde již je a vždy se již svému horizontu, své komplexní celkovosti vzdaluje; jako adekvátní se tedy zdá předpokládat stále nově zpřítomňovanou a odkládanou textovost a psanost autorských konstruktů (nemá již nyní mnoho smyslu lišit mezi *écriture* a konstruováním/konstrukem),⁶³ která je zároveň jejich vlastní zosobněností a „ztělesněním“. Neosobním se jeví nikoli psaný autor, ale jakési představované „reálné“, esenciální já autora, jehož jedinou realitou je ale kladení (a odkládání) sebe jako jiného v textu.⁶⁴

Všimněme si také, že když mluví Roland Barthes (2008 [1973]) o rozkoši z textu, obě „fáze“ (bytí v textu a vystoupení „za“ text) nechává nerozlišeny (*tnesis* – trhané, nesoustředěné čtení – například by spadala spíš do té první, zároveň je ale Barthesovo čtení již vždy psaním); rozkoš z textu u něj je v jistém smyslu *odmítnutí rozlišovat roviny*; problematika autora se zde zcela přečerpala do problematiky čtenáře, který se stává paradigmatickým neesenciálním, nesubstanciálním, „perverzním“ subjektu. Proto i všechny čtenářské „zlozvyky“, přeskakování, nahlížení v textu kupředu, čtení doslovu na úvod atd. (z *Rozkoše z textu* jich můžeme utvořit celý soupis) se mu paradoxně stávají *systematicky* významotvorným procesem.

⁶³ K výkladu se ještě podrobněji vrátíme v kapitole VIII. „Gestičnost, *écriture*, eratický smysl“.

⁶⁴ Nezabýváme se zde výslovně autobiografičností, která jako *literární žánr* zasluhuje zvláštní pozornost; z mimodruhového a mimožánrového pohledu *textovosti* se, ve shodě s uvažováním Rolanda Barthesa nebo Paula de Mana (1979), může každý text zjevit jako stejně hodně nebo stejně málo autobiografický, tedy auto-bio-grafický. Taktéž čtení Stephena Greenblatta (soustředěné na nejruznější autorizované i neautorizované texty i artefakty ve vzájemných oživujících výměnách) v jeho knize *Will Shakespeare* (Greenblatt 2007 [2004]), je, jak uvidíme v předposlední kapitole „Fantom autora“, čtením auto-bio-grafickým. Konkrétní žánrové postupy pro simulaci zpřítomnění autora v autografickém textu mohou být ovšem navýsost poučné; s některými z nich jsme se setkali u zpřítomňujících, ale i zpředměťujících se lyrických mluvčích. Textovou signalizací autobiografičnosti se zabýval například Hugh J. Silverman při analýze Nietzscheho knihy *Ecce homo* (H. J. Silverman: *Textualities: Between Hermeneutics and Deconstruction*, New York, Routledge 1994). Soustavný zájem o žánr autobiografie pěstoval ze strukturních, naratologických pozic, zahrnujících axiom referenčnosti, Phillipe Lejeune, který mluvil o „autobiografickém paktu“; viz P. Lejeune (1989 [1975]): *On Autobiography*, přel. K. Leary, Minneapolis, University of Minnesota Press 1989. De/konstruktivistické traktování autobiografie („otobiography“), při němž Jacques Derrida mluví o „politice vlastního jména“, lze nalézt ve sborníku textů a diskusí mezi Derridou a Rudolphem Gasché, Eugenem Vancem nebo Christiem McDonaudem *The Ear of the Other. Otobiography, Transference, Translation*, ed. Ch. McDonald, přel. P. Kamuf, Lincoln – London, University of Nebraska Press 1988.

V.2 Rysy subjektu tvůrčích činností

Miroslav Červenka ve své práci *Fikční světy lyriky* (1. vydání 2003, přepracované 2005) podrobuje v konfrontaci s teorií fikčních světů a též ovlivněn konceptem „dvojníků životopisného autora“ u Zdeňka Mathausera (2005c) revizi své původní stanovisko (Červenka 1992 [1968]), podle něž byl subjekt díla „přísně imanentní dílu“ (Červenka 2005, s. 750).⁶⁵ Připomíná zde, že jeho koncepce má za východisko Mukařovského pojem sémantického gesta, které zasahuje i ty složky literárního díla, jež se vymykají sjednocení ve fikčním světě – a nacházejí se podle Červenky ve „světě hry s tímto fikčním světem“. Subjekt (autora) je zde nositel a zároveň předmět tvůrčích intencí, „tím, kdo vybírá (a nejen užívá) sémiotické systémy a paradigmata: myšlený předpoklad díla a ovšem i konstrukt jeho fikčního světa. Je to subjekt zakotvený v nadosobní situaci literární komunikace, aktualizovaný ve shodě s jejími historickými stavy, normami a požadavky“ (Červenka 2005, s. 729). Jak Červenka sám připomíná, u nás například Zdeněk Mathauser myslí takový subjekt jako zároveň přisouzený *vnitřku* i vyskytující se *vně* díla. Proti Cullerově příměru k „rozpuštění“ subjektu v koordinátech systémů (Culler 1981) lze chápat rysy autora jako toho, který zachází s paradigmatickými souřadnicemi, v sebetvořícím a sebekonstitutivním smyslu.⁶⁶

Domníváme se, že je důsledkem statizace a antropomorfizace této ještě vypovídajícímu subjektu nadřazené „roviny“, která sugeruje nutnost vydělit další subjekt, který má být „úběžníkem vši jeho [tj. díla] sémiotické aktivity, oblastí, kde se veškeré extenzionální významy postupně a stupňovitě transformují ve významy intenzionální“ (Červenka 2005, s. 749). Zachováme-li přitažlivou představu gesta, při netotožnosti autora v textu s autorem z masa a kostí, kdo jiný než subjekt díla může být jeho nositelem? argumentuje (námi hrubě řečeno) Červenka. Sémantické gesto, pohlédneme-li na Mukařovského stat’ „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, znamená sjednocující princip a sílu (záměrnost), přičemž až teprve v kontrapunktu s nezáměrností dává pocítit dílo jako něco existujícího ve světě, něco provokující zaujmout aktivní a vyhraněné stanovisko: dílo-věc. Vypovídá-li subjekt díla (například názvem), i on se (podle Benvenista, jehož si Červenka bere na pomoc ve stati „Sebeoslovení v lyrice“) stává reprezentovaným ve výpovědi, vzdalující se sobě jako vypovídajícímu (*sujet de l'enonciation*); ovšem měla-li by se potom vysvětlit situace vypovídání/výpověď ve světle potenciálního *rozpor samého sjednotitele*, bylo by třeba ještě dalšího subjektu – subjektu subjektu díla. Pokud subjekt díla nic nevypovídá (a jen dílo „pořádá“: Červenka 2005, s. 749), může se transformovat nanajevýš v re-konstruovaný obraz ze stopy textovosti, čtenářovu hypotézu autora spíše než tichého pořadače, demiurga textu. Textový autor se jinými slovy nezdá být posledním *signifié*, ale prvním *signifiant*, které „již“ text ve svém konotačním pohybu nenese. Je třeba připustit proti Mukařovskému a proti Červenkovi gesto jako cosi samo o sobě rozporného a tento inherentní předpoklad rozpornosti, kontradiktornosti i na „nejvyšší“ rovině sjednocení jako to, co autora odděluje od textu, ale zároveň snad čtenáře/autora v jiném smyslu přibližuje

⁶⁵ Jak shrnuje Karel Piorecký: „Obecně lze [...] říci, že se teorie subjektů lyriky v Červenkově díle postupně přesouvá z oblasti sémiotiky literárního díla k oblasti komunikační teorie literatury a dále k teorii fikce“ (Piorecký 2006, s. 53).

⁶⁶ Ani u Davida Hermana (1989), tedy v kognitivní perspektivě, není subjektivita pojímána jako „statická a předem sjednocená záležitost, ale jako řada přemístění [displacements], v níž se inscenují dramata individuality“ (cit. in Červenka 2005, s. 731).

„událostnímu“ charakteru literární promluvy. Na „týchž slovech“, jejichž hlasem je explicitní mluvící subjekt, se jistě realizuje vícero dílčích struktur; není ale třeba je vydělit operací antropomorfizace. (Z téhož důvodu se nezdá ideální ani řešení intence textu nebo narativní strategie – Tom Kindt, Hans-Harald Müller, Ansgar Nünning – které implikuje tutéž bezrozpornost, jen ji přisuzuje „intenci textu“.) Autor v textu je jinými slovy přesně oním pomezím,⁶⁷ které v každém okamžiku staví to, co je vnitřní dílu, do kontaktu s jeho „vnějškem“, a naopak staví vnějšek „dovnitř“ – to vše v nerekurzivní konstrukci, v aktivitě již interpretační.⁶⁸

Červenka se tedy k problematice subjektů angažovaných na významovém dění díla, a konkrétně v lyrických družích, vrací vybaven terminologickým aparátem teorie fikčních světů. Jeho neotřelým vhladem je zde rozšíření a zpřesnění pojmu fikčního světa na případu lyrického básnictví. Červenka přitom míní, že fikčnost se nekryje s uměleckou slovesností (jsou epické, lyrické nebo dramatické útvary nefikční); fikčnost není vlastností textů, ale komunikátů – rozhodují o ní tedy pragmatické činitele (které přitom proměňují i prvky syntakticko-sémantické). „Umělecká slovesnost“ (v tradičním pozdně novověkém slova smyslu) se pak nerovná literatuře jako celku, kam patří i neumělecké žánry jako eseje, paměti, deníky, autobiografie, cestopisy apod. Umělecká literární díla jsou v tomto pojetí definována estetickou intencí, funkcí, jejímž příznakem je významová komplexita (Beardsley); Beardsley nazývá tentýž rys i sémantickou denzitou, hustotou (*semantic density*) (Beardsley 1978). Sémantická denzita se pojí s oslabením kontextů aktuálního světa a empirického autora, umenšení nikoli ovšem aprioriního, ale daného tím, „že ex definitione komplexity se významové elementy aktuálního světa stávají jen jednou z vrstev a aspektů, jednou nitkou v propletení významové tkáně, na níž se podílejí významové kontexty z oblastí jiných“ (Červenka 2005, s. 722). Červenka souhlasí s Beardsleym (proti Wellekovi), že (i) v uměleckých družích lze připisovat promluvu historickému, reálnému autorovi (jako v případě básně „The Windhover“ – „Poštolky“ – Gerarda Manleyho Hopkinse),⁶⁹ přičemž estetická intence má jistý (zčásti) izolační efekt, vytrhávající „prožitky a akce označené v díle z bezprostředních souvislostí a důsledků v aktuálním světě“ (tamtéž, s. 721).⁷⁰

Uznání relevance empirického (a tedy i materiálního) kontextu a aktuálně-světových spojitostí promluvy – a vzápětí její utlumení – má u Červenky značný význam. Zmnožení významovosti se týká nejen představovaných světů, ale i hry s vypovídajícím

⁶⁷ Dále by ovšem jako o mezních „překladačích“ bylo třeba pojednat především o referenci (viz Doležel 2003, Bílek 2002).

⁶⁸ Srov. pojetí autora v textu u Weststeijna (1984). Přítomnost autora v textu se (s jakousi bezstarostnou přímočarostí) snaží konceptualizovat Willem Weststeijn (1984), když rozliší pojmy autor v textu a implikovaný autor. Zatímco ten druhý je „standardně“ myšleným autorem (konstruktem autora) jako sadou implicitních norem, technickou instancí zodpovědnou za celkovou strukturu textu, ten první je fragmentární zjevování se reálného autora pomocí jednotlivých lexikálních znaků, v jednotlivých větách nebo v myšlenkách postav; přitom ovšem již letmé připomenutí strukturalisticko-fenomenologického vývoje korelativních pojmů naléhavě akcentuje fakt, že samo zarámování těchto jednotlivých elementů z nich činí „experimentální“ výroky, které se navíc ocitají v nesčetných dalších napjatých vztazích s ostatními prvky textu.

⁶⁹ Tamtéž, s. 721–722.

⁷⁰ Podobně uvažuje Ricoeur (například v přednášce „Vyprávění, metafora a teorie interpretace“, 1987 – viz Jankovič 2005b, s. 835–837, ale i ve své slavné *Živé metafoře*, 1975) o „nepřímé“ (nebo „produktivní“) referenci, do níž se promítá významotvorná energie vložena do díla; taková reference zvrstňuje běžné (neliterární a nefikční) významy a otevírá je „nové lidské zkušenosti“.

subjektem. Konstatuje-li se ontologická závaznost historiosofických výkladů v Tolstého *Vojně a míru* (1869), nemá to samozřejmě znamenat ztotožnění vypravěče se Lvem Nikolajevičem – ale naopak začlenění hlasu autorského vypravěče do strukturovaného a strukturujícího se celku výpovědi. Na jedné straně to znamená, že hlas se odděluje od svého původce a stává se něčím zvláště ne/živým i odloučeným, naléhavým nositelem perspektivy, na straně druhé text sám se stává „hlasem“ (ovšem pouze v tomto odlučujícím se smyslu hlasem) autorské osobnosti, jeho zvláště osamostatněnou stopou, reálnou a realizovanou. Připustíme-li, že těžko se měří oblasti „neintegrovánosti“ „vážných“ výroků, jež jsou podle Červenky v přímém kontaktu s kontexty aktuálního světa (tamtéž, s. 725), zdá se opodstatněné rozšířit koncept autorského konstruktů z fikčních textů a vidět jej jako cosi příslušného pojmu text obecně; řešení možná ne tolik odstíněné, ale paradoxně snad nejčistší. I Červenka uznává: „subjekt díla, nemluvě o autorovi, je obecně přítomným významovým principem kteréhokoli slovesného díla“ (tamtéž, s. 748). Text podle (dnes snad již příliš „klasického“) pojetí Rolanda Barthesa „není estetický produkt, ale praxe značení, není to struktura, ale strukturace, není to předmět, ale práce a hra, není to soubor uzavřených znaků obdařených smyslem, které by bylo třeba odhalit, nýbrž přemísťující se objem tras“ (cit. in Marcelli 2004, s. 523). „Střízlivě“ lze definovat text jako znakový, materiálně fixovaný prostředek komunikace vznikající výběrem jednotek ze škály paradigmatu a jejich syntagmatickým zřetězením; každý text je ale vydán zcizujícím i oživujícím interpretačním kontextům. Texty, u nichž došlo ke „dvojímu zatmění“ (Ricoeur 1998 [1981]),⁷¹ jsou všechny texty: čtenář je znepřítomněn pro akt geneze a autor znepřítomněn pro akt čtení.

Ať už miníme s René Wellekem (1970), že fikčnost je distinktivním rysem literatury jako celku, s Käte Hamburgerovou (1957) že se netýká vyprávění v 1. osobě, s Johnem Reichertem (1981) že z fikčnosti se vyděluje afirmativní lyrika, s Tzvetanem Todorovem (1975) že ne/fikčnost je pro lyriku rys neutrální nebo s Miroslavem Červenkou že prostřednictvím estetické funkce se prožitky a akce v lyrických výpovědích vytrhují z bezprostředních souvislostí a umísťují ve světě fikčním, je zřejmé, že o literárnosti jako takové lze pak uvažovat pouze v pragmatickém smyslu, a navíc jen v logice stupňů nebo intenzity. Beardsleyho termín estetická intence zde má proti pražské „estetické funkci“ jistou výhodu: naznačuje, že lze psát s intencí, jež se může (ne)naplnit v textu anebo čtenáři, jenž sám čte s jistou intencí – že určující je krátce akt zveřejnění; intence se (proti funkci) hůře objektivizuje jako vlastnost textu.⁷²

Jedním ze zvláštních rysů literárních a zvláště fikčních textů, hodným pozornosti, se nám zdá zvýšená zkusmost, můžeme říci *tentativnost*. Myšlení této modalitě fikčního textu může vycházet z pojetí „make-believe“ u Marie-Laure Ryanové (1991) a Kendalla L. Waltona (1990); u Ryanové se v této modalitě „jakoby“ recipient promítá do textového světa jako jeho anonymní příslušník, u Waltona se „make-believe“ popisuje jako neklamající klam;⁷³ F. Martínez-Bonati (1981 [1960]) chápe tento akt jako předložení ke kontemplaci. Slovem *tentativnost* chceme – ve stopách Červenky – zdůraznit, že

⁷¹ Text nemá podle Ricoeura na rozdíl od řeči mluvčího ve smyslu přímého sebe-označení; mluvčí je nahrazen komplexním vztahem autora k textu; autor se stává jeho institucí a text místem, na kterém se autor objevuje (tamtéž, s. 148).

⁷² Sérii článků v polemice nad teorií fikčních světů přinesl časopis *Svět literatury* 2010, č. 41. Zajímavou diskusi o relevanci pojmu estetická funkce viz Wiendl (ed.) 2006.

⁷³ V anglickém slovu „make-believe“ se kumulují významy hraní si na něco, fikce, předstírání; v adjektivní podobě: předstíraný, hraný, imaginární (*New Oxford English Dictionary*).

„projekce“ do fikčního světa není činěna tolik v modalitě „budeme si hrát“ jako spíše „zkusme, jaké to je“.⁷⁴ Vstup do literárního, a silněji fikčního, textu má povahu experimentu, „hravé kontemplace, kontemplativní hry“, zkusmosti, hypotetičnosti, explorativnosti. Proto hrabalovské „naplácat panu spisovateli držku“ je komické (značí postoj naivního, doslovného, sémantického čtenáře), zároveň ale představuje paradoxní poukaz k zraňujícímu „reálnu“ (spíše než reálnosti) esteticky rezonující výpovědi. Takto má pro nás lacanovského myšlení reálna/symbolična/imaginárna (versus reality) jistou literární dimenzi. V tomto pohledu se sféra virtuality (zde literární, fikční a textové) jeví být tou poslední – anebo (kulturně, civilizačně) tou první – záštitou udržující myslitelnou koherenci reality.

Červenka podkládá svůj argument pro postulování subjektu díla (který ale nyní zčásti stojí mimo dílo samo) vydělením samostatného světa v textu, který není světem fikčním: světa hry s tímto fikčním světem. I vzhledem k „dvojdomosti“ subjektu – můžeme jej začít důsledně nazývat autorským subjektem, míněno reformulovaným a reformulujícím se konstrukt – jsou snad přesnější opatrnější formulace: spíše než „svět“ hry (hra není svět, ale způsob zacházení se světem) přechodové hraniční pásmo, pomezí, které „plní funkci hranice i spojnice mezi dílem a světem“ (Červenka 2005, s. 722); tedy: *interface*, jak autora navrhl chápat Tomáš Glanc v přednášce „Kudy vpravit autora do literární vědy/historiografie?“ (viz Malá 2008).

Je tedy třeba dopustit myšlení rozporu jako čehosi inherentního literární „komunikaci“. Karlheinz Stierle (2001) rozeznává pragmatické a umělecké, fikcionální texty; zatímco ty druhé zahrnují kvazipragmatickou fázi, „[p]ragmatické texty směřují za své hranice na pole jednání. [...] Orientace na jednání překrývá recepční akty. [...] Pragmatický text není odstředivý v tom smyslu, že by sám od sebe produkoval kupředu směřující textový pohyb, nýbrž tak, že má svůj cíl vždy za svými hranicemi, na poli akce“ (Stierle 2001, s. 208–209). Připustíme-li ale i umělecký text jako cosi realizující se v aktu čtení, otevírá se možnost vidět tento „akt“ taktéž jako „akci“. V jádru tohoto rozlišení je jinými slovy rozpor, pragmatický rozpor,⁷⁵ který je fikcionálním textům inherentní. Na jiné rovině reflektuje tentýž rozpor dvojí význam slova „pragmatický“; v jednom je míněn jako „utilitární“, k akci zaměřená interakce mezi empirickým odesílatelem a recipientem, v druhém se s Charlesem Morrisem pragmatikou míní vztahy mezi znaky a jejich uživateli, odesílatel a recipient jsou takto sémiotizováni a stávají se „modelovými“, „implikovanými“. Z druhé strany ale něco podobného platí o „reálné“, pragmatické komunikaci; ani ona nenechává „text“ v pozadí *pouze* a *vždy* jako realizovanou a vyprázdněnou umožňovací strukturu (*Ermöglichungsstruktur*), ale spíše „téměř“ (tamtéž, s. 210) nebo možná „typický“. Mukařovský rozvlí tuto hranici, když říká, že estetická funkce je jen přeuspořádáním, negací ostatních funkcí komunikaátu, a dodává, že kterákoli z jiných funkcí může nabýt vrchu.

Ale zpět k subjektům: Červenka (ve stopách Mukařovského) umožňuje zmíněnou rozpornost, promítající se z „hranice“ díla do jeho „středu“, myslet ve chvíli, kdy říká, že subjekt díla je konstrukt hypotetizovaného původce díla v mysli vnímatele, přičemž se konstituuje „podle obrazu a řádu reálného tvůrčího subjektu“ (tamtéž, s. 751). Subjekt díla je tak uvnitř díla i vně, je myslitelný před dílem, ale do „(fikční) pozice před dílem se

⁷⁴ Srov. i Hannah Arendtová: *Vita activa neboli O činném životě* (2007 [1958]).

⁷⁵ Podle Petříčka (2003) je každý pokus o „ženské psaní“ nesen pragmatickým rozparem; nelze však v *každém* gestu psaní nalézt tento rozpor?

dostává tento subjekt v myšlení (jde o způsob jeho „myslitelnosti“), které probíhá až *po* díle, to jest v myšlení vnímatelově“ (Červenka 2005, s. 751, zvýr. M. Č.). Snad je třeba jiného myšlení vztahu vnitřku a vnějšku, spíše jako Möbiova pásu než červenkovských „prostupných domén“, když každý element vnitřku může být myslitelný jako příslušející vnějšku a naopak. Právě takový vztah „referenčního“ vnějšku a „strukturálního“ vnitřku navrhuje Paul de Man v kapitole „Semiology and rhetoric“ své knihy *Allegories of Reading* (de Man 1979). De Man komentuje nástup formalistických – a později strukturalistických – metodologií právě pomocí pojmů *inside/outside*: „Je-li forma považována za vnější okrasu literárního významu či obsahu, zdá se být čímsi zbytným a vnějškovým. Vývojem formalismu a strukturalismu ve dvacátém století se tento model změnil: forma je solipsistickou kategorií sebereflexe a referenční význam se označuje za vnější. Polarita vnitřku a vnějšku se převrátila, ale póly, se nimiž pracujeme, zůstávají stále tytéž: vnitřní význam se stal vnější referencí, vnějšková forma se stala vnitřní strukturou. Z tohoto převrácení rázem vyvstává nová verze nekomplexnosti: formalismus je dnes převážně opisován metaforikou věznění a klaustrofobie: „vězení jazyka“, „slepá ulička formalismu“ atd. Tak jako babička v Proustově románu ustavičně vyhání mladého Marcela do zahrady, z nezdravé izolace četby mezi čtyřmi stěnami, kritici volají po čerstvém vzduchu referenčního významu“ (tamtéž, s. 4).

Je třeba znovu zdůraznit, že „empirický autor“ není oním spojným bodem mezi „vnitřkem“ a „vnějškem“ ani kritériem správnosti/nesprávnosti čtenářovy hypotézy; dílem, jak pravil F. X. Šalda, se sám sobě „odštěpil“. ⁷⁶ Červenka přitom zároveň registruje, že do spojení s autorem-hypotézou se nevyhnutelně dostává autor-mýtus, blízký literární postavě (viz dále). ⁷⁷ Zde ale přece jen ještě nakonec velký český strukturalista myslí oddělitelnost obou, kterou zajistí jen profesionál, vědec, který mezi znakovým výtvořem autora tvořícího i obklopujícího, v ideální úplnosti poznánými, provede kritickou selekci dat pouze relevantních (proti tomu srov. naši poznámku o ireverzibilním vzhledu a koncept para/meta/textového konstrukt; viz kapitola IX.5, „Para/meta/textové konstrukty“). I když totiž vezmeme v potaz prostupnost autora-hypotézy, autora-mýtu a autorského subjektu, „[p]ro odlišení od pana X by [...] ještě pořád zbýval sémiotický charakter této osobnosti“ (Červenka 2006, s. 755). Naráží zde myšlení subjektu v rámci sémiotiky i dekonstrukce na své hranice? Nebo i zde lze ještě myslet hranici jako něco, co se nachází na obou stranách? Pokusíme se reflektovat obtížnost této otázky v kapitolách VIII, „Gestičnost, écriture, eratický smysl“, a XV, „Kristeva a tělo subjektu/subjekt v těle“.

Vrátíme-li se k nezáměrnosti, pokud budeme chápat „subjekt díla“ v jeho „protimluvě“, rozpornosti, vícehlasí, to se netýká pouze produktivního zcizení v recepčních kontextech, ale i v oněch produkčních a genetických (ovšem pro nás „dostupných“ pouze v hypotéze, která přibližuje sama vnímatele „zliterárnění“, sebe-textaci). Pohledme například na již citovanou Holanovu báseň „Zda“ ze sbírky *Oblouk*; ve chvíli, kdy v pátrání po souvislosti významů Holanova verše „Tu a tam větévkou a

⁷⁶ Šalda prosazoval pro vztah mezi básníkem a lyrickým mluvčím představu autostylizace a i v něm, ba právě v něm ovšem viděl vědomý tvůrčí akt (srov. *Proměny subjektu I*, 1993, s. 38).

⁷⁷ Srov. Hayden White: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1978.

listem proložen⁷⁸ připustím, že jednou z jeho motivací mohlo být třeba i pěkné znění v rýmu se slovy „v něže žen“ (podpořené navíc vertikální spojitostí „lože“), dobírám se (nesamozřejměho, byť zde poněkud banálního) rozměru myslitelné nezáměrnosti.⁷⁹ Je-li začátkem celého recepčního procesu intenzivní hledání sjednocenosti, je to i signálem toho, že sebestředné, monologické čtení by ztrácelo sdělnost. V Kunderově románu *Život je jinde* (1979) připadají zápisy kurzivou „juvenilním“ a deníkovým textům ironizovaného „hrdiny“, básníka Jaromila (jeho dětské žvatlání, úryvky z básní, první verše, deníkové zápisy). Nadřazená rovina autorského vypravěče ovšem používá téhož grafického prostředku pro zdůraznění konceptu, myšlenky v průběhu úvahových pasáží. Nezáměrně se (jak se zdá) formuje tichá (avšak *viditelná*) paralela autorský vypravěč – narcistní, k ideologizaci náchylný lyrik, což je paralela obzvlášť choulostivá, otevře-li se (nad)interpretaci v horizontu narativizovaného autora. Interpretace poukazující na autorovo inscenované zapomínání svého lyrického období (Petr Steiner) nepotřebuje snad narativizovat a propojit tento přechod v nějaké (třeba psychoanalyticky) konstruované kauzalitě. Soustředění na autorský subjekt (například epické palimpsesty, pod nimiž prosvítá lyrický pod-text⁸⁰ nebo poukaz na autorův střežení hranic, *gatekeeping* kontextu toho, co patří do jeho díla) naopak nechává v pozadí rozehrávat pnutí mezi paralelností těchto textových tahů a autorských ideologizačních kontextů.

Teze o rozpornosti nikterak neznámá, že musíme text číst symptomaticky nebo v psychoanalytickém rozměru toho, co bylo potlačeno nebo vytěsněno; nakonec zde vždy „zůstává“ pouze text jako „svědectví“, „výpověď“ o mnohosti subjektivních pozic. Všimněme si, že již Gadamerovo chápání řeči je nesené dispozicí smysluplnosti, která ale není dána samosebou, ale principem dialogu – a tedy obsahuje i zárodečný činitel „zcizení“, nepřekrytí významu. „Každá výpověď je motivovaná, to znamená, že na všechno, co se říká se můžeme smysluplně zeptat: ‚Proč to říkáš?‘ A teprve když jsme s řečeným spolu porozuměli tomuto neřečenému, je výpověď srozumitelná“ (Gadamer 1999 [1966], s. 28). Už zde se ale otevírá, jako „konstitutivní rys“, nedorozumění,⁸¹ a v něm, v tomto tlaku otázky jako již odpovědi, čehosi motivovaného, počíná „nekonečnost“ řeči jako rozhovoru. „Tak je řeč pravým středem lidského bytí,“ míní (s

⁷⁸ Význam se neintegruje snadno. Verš nepochybně indikuje – v souladu se „středomořskou“ tonalitou řeči subjektu plnost, organičnost citu prožití a uzrání. K čemu ale přesně odkazuje představa „proložení“? Kontextový klíč přitom stále osciluje mezi představou básníka-stromu a básníka-toho, který kráčí nesa; vedle touhy dát „trpkým proudům míz“ „zsládnout v div“, se do výpovědi nepřestajně mísí pochybnosti, které nakonec i báseň pointují (být v oslabené formě závorky).

⁷⁹ Srov. Červenkův textologický rozbor variant Halasova verše *Jsou stromy svobody rzí vši opršalé* vs. *Jsou stromy svobody rzí vši tou opršalé* vs. *Jsou stromy svobody tou rzí tak opršalé* (referáty z textologického kongresu Otázky textologie, *Česká literatura* 14, č. 1, 1966).

⁸⁰ Viz Češka 2008.

⁸¹ Ne-dorozumění a ne-rozumění je ovšem od pokusu Friedricha D. E. Schleiermarchera na počátku 19. století vytvořit z hermeneutiky univerzální model podmínek rozumění v centru komunikačního procesu: „samozřejmostí je spíše ne-rozumění a rozumění je v každém bodu věc chtění a hledání“ (*Hermeneutik und Kritik*, 1977, s. 151, cit. dle Jacob 1999, s. 319). Smysl je průsečíkem dvou individuálních způsobů užívání jazyka, přičemž poznání nekonečnosti smyslu nevede k rezignaci ale k nadšení, protože jednota je vposled dána nezbadatelnou jednotou *tvůrčí* individuality (*Hermeneutik und Kritik*, s. 94, in Jacob 1999). Odtud vychází i známá teze, že *vykládající má autoru rozumět lépe než on sám rozumí sobě*. Schleiermacher přitom předpokládá nenarušený duševní stav, neboť pouze v narušeném mluví subjekt proti vlastnímu duchu. V dekonstruktivním převrácení, například u Paula de Mana, se narušenost, rozpornost sama subjektu současně a neoddělitelně pojí a zakládá se sebe-popírající tropologickou produktivitou jazyka, dezintegračním metaforicko-metonymickým přesmykováním (de Man 1979, 1986).

odkazem na Aristotela) Gadamer (tamtéž, s. 29). Nevyčerpatelnost výpovědi se pak zdají příznačně koncentrovat právě ty umělecké a literární: „řeč umění znamená přebytek smyslu, který je obsažen v díle samotném. Na tom se zakládá nevyčerpatelnost uměleckého díla, která je odlišuje vůči každému pojmovému uchopení“ (Gadamer 1999 [1964], s. 51).⁸²

Je pravděpodobné, že v pozadí naznačených rozdílů (subjekt díla versus *écriture* a gestičnost) je mimo jiné odlišné chápání subjektivity. Subjekt u Červenky je nakonec sjednocený a sjednocující, možná tápající, ale vposledku „vítězný“ a spínající všechny jemu podřízené složky výpovědi. Zdá se nám – můžeme-li si dovolit v těchto variačních paračervenkovských reflexích takovou zobecňující tezi –, že do Červenkovu subjektu díla se vposledku a oklikou vrací Descartovo *cogito* – poupravené ovšem o onu romantickou Schellingovu reformulaci *cogitatio* (ono myslí ve mně). „Ono“ jakoby se koncentrovalo v subjektu díla – který vyzývá ke „kontemplaci“, zatímco (imaginární) aktivity spadají do oblasti významově „podřízených“ subjektů tematizovaných. Cokoli se dozvídáme o této výzvě ke *zkusmému* ztotožnění s nějakým vypovídajícím já (nebo znázorněným vědomím) se dozvídáme právě jen skrz a prostřednictvím tohoto centrálního vědomí mluvčího/postavy. Spatříme-li samu gestičnost v její konstitutivnosti i inherentní nezáměrnosti a vposledku nesjednotitelné rozpornosti, vyjeví se hmatatelněji i ta dimenze subjektu, kterou například Julia Kristeva myslela pojmem *sujet en process*. Takový subjekt v pohybu by zahrnoval i (byť jen stěží tematizovatelné) aspekty autora, kterého v české tradici „uzávorkováváme“ jako psychofyzického. *Tento* subjekt zahrnuje princip netotožnosti sama se sebou – i touhu mluvit (Toril Moi), ustálit svůj „význam“,⁸³ v případě „básníka“ prostřednictvím zurčitého zvláštního druhu *distancování* – zaujímání různých subjektivních pozic v diskurzu literatury.

Navazujeme tak – v jistém směru: mizení a neznázornitelné, ale nikoli nemyslitelné navracení autora – na poststrukturalistickou decentraci, destabilizaci, deontizaci subjektu, které si společně „přemístěním“ dalších entit tradiční subjektovo-objektové ontologie vetkl ve štít například Jean François Lyotard známými slovy: „Vyvrátit předsudek, který mu [čtenáři] vstúpila staletí humanismu ‚věd o člověku‘, že existuje ‚člověk‘, že existuje ‚jazyk‘, že ‚člověk‘ používá ‚jazyka‘ ke svým účelům“ (Lyotard 1998 [1983], s. 21). Později, v kapitole o Barthesově hesle smrti autora/zrození čtenáře a Foucaultově pozorování diskurzivity autora jako funkce, se dostaneme k přesnější reflexi tohoto myšlení de-subjektivizace a „de-humanizace“ a zjistíme, že toto myšlení se přestává jevit jako demytologizační odhalení subjektivace. Co je totiž subjektivace u Foucaulta? Foucault v první řadě vyslovuje charakter konstitutivního působení diskurzivních praktik, povahu sociální produkce subjektivity. Subjektivita se (v poststrukturalistickém uvažování obecně) ukazuje jako netotožnost subjektu se sebou samým, jeho produkovanost (včetně zažívání sebe sama) tím, že je situován/situuje se (aktivita a pasivita zde jsou dvojznačné) v komplexech znakových systémů. Sama dichotomie mezi sociálním a individuálním, kterou by se chtělo namítnout jako protiváhu této produkovanosti (činí tak Mukařovský, když pozoruje dialektiku tlaku individua na strukturu a naopak struktury na individuum), je diskurzivně produkovaná. Subjektivace

⁸² V souvislosti s tím, co bylo právě poznamenáno o Paulu de Manovi, se i „pojmové uchopení“ zdá odlišovat, diferovat samo od sebe; „nevyčerpatelnost řeči“ bude třeba ještě zvážit důkladněji. Viz zvláště kapitoly VIII, XV, XVI, XVII.

⁸³ Srov. Zábrodská 2008.

(*assujettissement*) znamená tedy u Foucaulta jednak procesy vedoucí ke konstituování subjektu (viz Foucault 2000), jednak akt subjekce, podřízení těmto procesům (Foucault 1991). Je zde ovšem zároveň též subjekt, právě subjekt diskurzivní, subjekt v kontextu, který samy tyto procesy reflektuje a otevírá tak v nich podmínku proměny a transformace. Subjekt, který (foucaultovsky myšleno) sociálně produkuje zárodek proměny sociální produkce subjektivitu; uvidíme, že jedním z konceptů, který u Foucaulta umožňuje tento argumentační záhyb, jsou „zakladatelé diskurzivity“, které Foucault „vynalezne“ ve studii „Co je autor?“ (Foucault 1994 [1969]).

Zvláště ve spojení s myšlením Kristevy (s přihlédnutím k jeho úvaze Judith Butler relationalitě já) se zkomplikují vlastně obě stránky zdánlivě zřejmého posunu k *assujettissement*, „subjektivaci“ (posunu, který zároveň sugeruje snad příliš přehledné opozice stabilita – destabilita, centrálnost – pozicionalita, hypostaze – procesualita, sebevědomí – subjektivace). Otázka se pak ve vztahu k „decentrovanému“ subjektu začne jevit jako: jednak jak připustit „živost“, „tělesnost“ vypovídajícího subjektu („sémiotického konstrukt“, ať se jedná o postavu, vypravěče nebo – ve fikci čtenáře – „fantom“ autora), jednak fikčnost, pohyb, procesualnost „reálného individua“. V základu našich úvah není prosté konstatování nemožnosti identity subjektu, jeho netotožnosti, mnohosti, ne-identity, dis-kontinuity, procesuality, diskurzivní pozicionality (Foucault), dis-kontinuity (Lacan) a performativní utvářenosti (Butler). Podkladem našeho uvažování je především myšlení o subjektivitě v řeči – zvláště v oné zvláštní, „překódované“ řeči „literární“, která absorbuje energie řeči „jiných“, tím se vytvářejíc, „subjektivitě“ jako otevření se jinému ve významotvorném (autorsko/čtenářském) gestu, které je vždy poněkud neprůhledné samo sobě, a tím i sebe samo překračuje. Návraty gesta, návraty ke gestu – jen v nich zahlédáme „fragmenty“ „čtenáře“ – „fragmenty“ „autora“.

Červenkovy rozvahy, abychom se vrátili k myšlení oživeného strukturalismu, jak je sebereflexivně nazývá Milan Jankovič, jsou nesmírně inspirativní mimo jiné právě ve svém gestu, gestu, jímž se nejprve brilantně modeluje ostré rozlišení a vzápětí nuancují a rozmlžují původně prudce osvětlené oblasti (monolog/dialog, subjekt díla/lyrický subjekt). Jak jsem se snažil naznačit jinde (Müller 2006) na Červenkově sebeironickém komentáři (ve studii o literárním artefaktu) ke svým „pokojným obdélníčkům“, v pochybnostech, dodatcích, v úpravách modalit se jeví Červenkův odkaz, smíme-li jej na tomto místě evokovat, jako založený neustálým ohledáváním a ověřováním hranic „jistého“. Moment znejistění a opatrného pokusu o poopravení původní teze je paradoxně osvětlujícím posunkem, jehož je Červenka mistrem; tak se demonstruje hypo-teze jako pohyb úvahy, mnohdy tázavý, bloudivý a návratný, který si uchovává, můžeme snad říci, jistý lyrický charakter. Je to tento Červenka, který píše ve svém „záznamníku“: „Mně by se líbil Bůh Flikující, bezradný a dětinsky lišácký, který nemá jasno, neřeší věci koncepčně a generálně, ale improvizuje od případu k případu a často i bezúspěšně napravuje nedopatření a zalepuje díry v obrazu světa, stále se rozklížujícím“ (Červenka 2008, s. 114). Červenka je přitom nadmíru vnímavý vůči implikacím zasazení promluv v rámec literární situace, z čehož plyne i jeho stálý střeh před přenášením významového dění z komunikátů „analogických“ literárnímu textu. Samotná tato dynamika Červenkových úvah – ostré nasvícení a ztlumení světla – je podle našeho názoru čímsi indiciálně názorným pro metodologii promýšlení problematiky subjektů (v) textu.

VI. Autor mezi genezí a mýtem

VI.1 Geneze, de/antropomorfizace, mlčení

Mojmír Otruba (1994) při zvažování geneze textu mluví o autorské představě díla, jeho vnitřním modelu, předtextovém projektu; textace se pak ukazuje být nejen stabilizačním, ale i labilizačním procesem. Vzhledem k autorskému vnitřnímu modelu díla totiž textace působí jako zásadní proměna; jak Otruba hezky říká, „[t]extací se autorská představa díla ontologicky zjinačuje“ (Otruba 1994, s. 184). Do procesu textace vstupuje „materiál“ sám – jazyk s celou rozlohou svých systémových daností, řeči literární i neliterární „prostoupené historií“ (tamtéž, s. 184), síti mnohsměrných odkazování, konotací, hodnotových implikací (viz též R. Barthes, *Nulový stupeň rukopisu*, 1997 [1953]). Jazykem přivolané významotvorné elementy zpětně narušují autorskou představu díla a uvádějí ji v pohyb. K tomu podotknutí: děje-li se toto s *textací*, pojem *textu* jako materiálně fixovaného artefaktu je ve svém významu narušen; takto má programatický přechod *od díla k textu* svůj předobraz v genetické fázi, nikoli pouze té recepční; proti tomu ovšem Otruba chápe v klasické české strukturalistické tradici *dílo* jako proměňující se virtualitu, „*narůstající souhrn veškerých estetických objektů*“ (tamtéž, s. 27, zdůr M. O.).

Pro pojem autora se mu v oblasti textologie profilují čtyři významy: *a.* individuální funkční struktura, literární autor, tedy to, co nazývá Mukařovský osobnost a Červenka, ovšem spíše pro jednotlivé dílo, v recepční rekonstrukci, a tedy spíše v synchronním smyslu souhrnu jistých rysů, subjekt díla; *b.* konkrétní psychofyzická osoba (evidentně se jí nelze „zbavit“ ani nebo možná především na úrovni textologie, která se zároveň zabývá interpretací osobnosti *a*), autor jako vstupní údaj pro literární vědu, který orientuje přístupové možnosti historicky vývojově aj., „hmotný [...] nositel nehmotné lidské individuálně tvůrčí funkčnosti pro literaturu“ (tamtéž, s. 204); *c.* intersubjektivní představa o autorovi a díle, konstrukt dvou do sebe zaklesnutých skutečností, osobnosti a díla, který je důsledkem společenské (tedy diskurzivní) existence díla; *d.* hypotetický autor, pokud chybějí údaje o konkrétním původci, domněnka o původci, resp. obecných vlastnostech původce. K tomu učinme prozatím několik poznámek: Otruba přiznává souvislostem „člověka autora“ textologickou funkci a dodává, že „jeho charakter, citové založení, záliby, speciální dovednosti, znalosti, zkušenosti, talent a vůbec jeho lidské vybavení“ se promítají do *a*, jsou složkami (sic!) struktury *a*. To je pro prolínání těchto entit ve výkladově textologickém přístupu výmluvné samo o sobě. Otruba uvádí též zajímavou autocharakteristiku Emila Juliše, který na dotaz, co jako představitel experimentální poezie druhé avantgardy v 60. letech ztratil a získal příklonem své poetiky k tradičnějším veršovým prostředkům, řekl: „... ptát se mne, co jsem ztratil a co získal, je asi jako dotazovat se třeba Zdeňka Sýkory⁸⁴ na zisk a ztrátu, když začal vedle krajin malovat abstraktní stuktury. Stejně jak on si myslím, že se to nevylučuje. Podstata, vidění života, osobní názor – to všechno se nemění“ (cit. in Otruba 1994, s. 199). Julišova autostylizace spadá do textů obklopujících literární text (paratextů) a mezi nimi by jistě

⁸⁴ Český malíř, který se od 60. let přiklání k abstrakci a komputerovému umění, aby zkoumal kombinatorické možnosti vzájemných poloh několika základních geometrických útvarů; viz úvodní studie Jaroslava Vančáka in Lenka Sýkorová (ed.) (2008), *Grafika: Zdeněk Sýkora*, Praha : Gallery.

neměla mít privilegovanější pozici než jiné kritické a hodnotící texty; stává se podle Otruby – protože je „promyšlená“ (tamtéž, s. 199) – důkazem jednoho z atributů *a*, autorské struktury, jímž je (vedle diachronní dimenze) achronní dimenze (trvalost v čase). Podobně můžeme říci, že i *c* (autor-dílo) vstupuje do struktury *a*, neboť co jiného než dílo rozhoduje o podobě literární osobnosti; je to, jak již zmiňoval Červenka, proto, že sám konstrukt *a* (byť by byl hypoteticky ‚očištěn‘ od všech jiných souvislostí než těch ‚literárních‘) existuje předchůdně, před dílem, ač se k němu mělo analýzou teprve dospět. Otruba zároveň nezakrývá podstatnou roli subjektu textologa v axiologických rozhodnutích; textolog neustále pracuje i s tímto konstruktem achronní verze autorského subjektu (co je trvale „holanovské“, co je trvale „hrabalovské“). Proti tomu nelze nic namítat; při neustálé konfrontaci s „živým“ textem tak zároveň vystupuje do popředí disonanční pnutí mezi takovou achronní, statickou výslednicí a procesy analýzy, vysvětlení i interpretace textu.

Textové varianty považují Mojmir Otruba i Miroslav Červenka za vyhraněnou skupinu indicií s odlišným statusem než tím, který má publikované, signované dílo. U textových variant odpadá – *ex post* postulovaný – rys dovršenosti, kdy ten, kdo pořádá text, stylizuje sebe sama (byť ne nutně vědomě a záměrně nebo dokonce jen v hypotetizované představě vnímatele) do jistého obrazu autora, demiurga a též toho, kdo přetavil výchozí impulsy v konečném a materiálně existujícím artefaktu (viz Bílek 2003, s. 258). Jinými slovy ovšem neexistuje žádný esenciální symptom, který by vybavil nějakým osudovým znamením variantu *a* z ní vytěžený obraz autora charakterem skici. Též textové varianty, korespondence, náčrty, poznámky k tvořenému mohou vytvářet svůj (odlišný) svět a dění v něm. Jestliže na začátku díla (textu) stál genetický tvůrčí proces, jeho faktický průběh je, jak jsme zaznamenali, nedostupný; už jen sugestivní linearita textu je ve vztahu ke genetické fázi iluzorní; nebo: případná lehkost a suverenita subjektu mluvícího na pozadí veršových schémat mohla být například těžce nabyta; atd. Není-li geneze symetrická vůči recepci, což je vcelku pochopitelné, ani konstrukce (textace), při níž jakoby se autor proměňoval v zapisovatele (píšícího „podle tajemného diktátu“, ⁸⁵ klopýtavě, překotně, pomalu, rychle nebo jakkoli jinak) neodpovídá rekonstrukci tohoto imaga zapisovatele. Recepce, re-konstrukce, konstrukce – lze je ovšem od sebe přesně oddělit? – stojí proti genezi jako s ní sice komplementární, ale nesouměřitelné procesy. Zde se ale stále pohybujeme na úrovni klasicky pojaté „synchronie“; v potaz je pak třeba vzít „diachronní“ rozestup. Volby na pozadí paradigmát, jazykových, stylistických (např.: předpoklady empirické pravděpodobnosti, promítající se do *a* na pozadí žánrových pravidel, fabulačních a syžetových vzorců) i dalších norem a dispozitivů diskurzu, která autor činil, se s jejich proměnami stávají méně zřetelnými i nesrozumitelnými. Tam, kde mohl autor pouze nevědomky a bezpříznakově využít dobové mluvy, se pro čtenáře, jehož horizont očekávání se posunul, náhle může zjevit tato řeč nesamozřejmě, příznakově, ve své tvarovosti, a naopak tam, kde se autorský experiment vyzpouzel původnímu kódu, můžeme registrovat „všednost“ (Flaubertovo použití polopřímé řeči). To jsou otázky, které si po Felixi Vodičkovi (1998) a Janu Mukařovském (2007b [1939] nebo in „Polákova vznešenost přírody“, 1934), s jeho rozlišením aktuální, obecné a vývojové hodnoty, kladla recepční estetika Hanse Roberta Jausse nebo Jurije Striedtera s využitím Gadamerova pojmu prolínání horizontů (viz Striedter 2001 [1989]).

⁸⁵ Mathauser 2005c, s. 48.

Vraťme se ale k autorovi a jeho dílu; problém pojmu individua, psychofyzického činitele spočívá v tom, že sugeruje buď vyřešenost uzávorkováním (tímto se nemusíme zabývat), anebo komplexitu přesahující možnosti „objektivní vědy“. Například u Wolfa Schmida (2006) čteme: „*Konkrétní autor*, reálná historická osobnost, původce díla, k dílu nepatří, nýbrž existuje nezávisle na něm. Karel Čapek by existoval i kdyby nenapsal jedinou řádku. *Konkrétní čtenář*, recipient, existuje rovněž mimo dílo a nezávisle na něm. Přesněji řečeno to není jeden čtenář, nýbrž nekonečná skupina všech lidí, kteří na určitém místě v určité době byli, jsou nebo ještě budou recipienty určitého díla“ (Schmid 2006, s. 76). „Koncept“ reálného, psychofyzického, historického autora už svými přívlastky signalizuje „nevydatnost“, „mlhavost“ anebo naopak, v posledním, třetím případě, situovanost, která má vysvětlit historickou hodnotu díla, což ovšem může učinit pouze apriorně nebo ve splnutí horizontů díla a čtenáře. Je zřejmé, že osoba autora se takto pro literární vědu zdá být zajímavá jen osvětlena skrz své dílo (a že se i do takového pojetí do jisté míry promítá novověká, s romantismem zrozená instance svrchovaného, posvěceného autorství); přesto právě jen v adekvátně nevyslovitelném vztahu k neautorskému „zbytku“ skutečné osoby (jako bytosti myslící, snící, jednající) se tato „osobnost“ utváří. Právě literární texty se zabývají nepochybně právě mnoharozpornou existencí člověka-individua a dávají mu promluvit i (o netematizovatelném „sobě“ mezi jinými) mlčet.

Nemá-li myšlení o literatuře sklouznout k směsi dohadů, mýtů, drbů autora obklopujícího, je třeba přiznat výpovědní hodnotu přeryvu a mlčení. O mlčení jako modu řeči píše Wendy Brown(ová) v souvislosti s emancipačními snahami žen a autobiografickým diskurzem. Ve stati „Freedom’s Silences“ (1998) Brown(ová) k problematice sbíhání emancipačních snah s konzervativním myšlením poznamenává, že v chápání konfesijního diskurzu jako řeči reprezentující kolektiv se projevuje zásadní rozpor. Zatímco každá osobní zpověď chce prolamovat společenská tabu a mluvit „pravdu“ o útlaču žen i za druhé, má zároveň tendenci monopolizovat si právo mluvit právě ve jménu druhých, a podmanit si tak hlasy jiné, odlišující se, neshodné. Nejde jen o to, že tam, kde mluví – zpovídá se – jedna, musejí ostatní mlčet, ale o to, že konfesijní hlas získává tím větší váhu – a v tomto pojetí reprezentativnost – čím je vyjádřením většího a hlubšího traumatu. Méně utrpení, ne tolik bolestivé příběhy jsou tak odsouvány do okrajové pozice a autobiografický prostor se neadekvátně homogenizuje. Konfesijní diskurz, založený na imperativu prolomit mlčení, vytváří své vlastní paradigma, které paradoxně umlčuje právě ty, kterým měl propůjčit hlas. Wendy Brown(ová) pak vyzývá ke zvážení politického významu mlčení, které má, jak tvrdí, právě tolik modalit, kolik jich má řeč. Její postoj vposledku vznáší otázku, zda ustavičná řeč nejen nepohlcuje zkušenost druhých, ale zda nepohlcuje i odlišné (nevyslovitelné, traumatizované, fragmentární nebo nepřístupné) oblasti vlastní zkušenosti. Vztah řeči a mluvení se obrací: umožňuje chápat psaní jako umlčení sebe sama – a naopak řeč jako stopu u/mlčení. Vráťme se k těmto otázkám v kapitole XVI, „Fantom autora“, a XVII, „Závěr: Autorský subjekt jako gesto, stopa, hypotéza“.

Je samozřejmě paradoxní psát o (nutnosti) mlčení. Zatímco pro literární teorii se zdá být relativně snadné o „biografickém autorovi“ „cudně pomlčet“, literární interpretace, historie, kritika se nutně zabývají autorskými konstrukty nejrůznějších „úrovní“; subjekt díla, autorský subjekt opera omnia, autorská osobnost ve svém vývoji, veřejný pisatel, veřejná osoba, ale i soukromá osoba, mýtus autora a autor těchto

nejrůznějších extenzí se dále profilují v různých vztazích generačních, vývojových, žánrových ad. V žádné ze svých podob jej samozřejmě nelze izolovaně a přímočaře připsat k výpovědi postavy, výpovědi vypravěče, jakkoli autorského, ale ani, jako původce autorského zápisu ve formě dopisu, autobiografické konfese, veřejného projevu, textové varianty atd., použít k „vítěznému“, finálnímu vysvětlení díla (byť takové texty mohou výrazně a ireverzibilně nasvítit nějaký jeho element); jeví-li se někde jakýsi obraz autora v různých svých tvářích, děje se tak vždy na nějakém přeryvu, v registraci změny nebo kontrastu: distanci textu a vypravěče (otázka nespolehlivého vypravěče), rozporu literární osobnosti a autora-publicisty (pozdní Dostojevskij), proměny poetiky (tradiční literárněhistorický zájem: období Halasova, Hrabalova atd.), textového kolísání (tři textové varianty Hrabalovy *Příliš hlučné samoty*, Praha 1989).

Teoretická reflexe podob, fází nebo druhů autorského subjektu je tedy potřebná, přestože se primárně přikláníme k řešení neantropomorfizace gestičnosti textu – anebo snad (neboť sami postulujeme obtížnost odlišení nebo uzávorkování jednotlivých autorských obrazů a souvislostí) k antropomorfizaci opatrné, fragmentární, kusé. Nemůžeme se na tomto místě vyrovnat s celou problematikou (více či méně tematizovaného, explicitního) mluvčího a hlasu v literárním textu, vypravěče i lyrického subjektu.⁸⁶ Zajímavý je z našeho hlediska, budeme-li mluvit o narativu, návrh G. Genetta (Genette 1980 [1972] a 1990 [1983]); viz též kapitola XI.1, „Implikování autoři“. Mezi všemi typy vypravěčů a vyprávění (homodiegetický, heterodiegetický; intradiegetický, extradiegetický) – tedy narativ podávajícího hlasu nebo hlasů – a jejich vztahu k postavám hraje důležitou úlohu postup fokalizace, tedy „regulování narativní informace“ (Genette 1990 [1983], s. 41), zahrnující a) způsoby prezentování akcí, řeči a myšlení, b) způsoby výběru a omezení informací, které vyprávění podává. Fokalizace vychází z možné rozpojenosti dvou otázek: kdo mluví? která se ptá po subjektu vyprávění, a kdo vnímá? (tamtéž, s. 64), která se táže po subjektu fokalizace. Nulová fokalizace znamená, že události jsou vyprávěny ze zcela neomezeného nebo vševědoucího úhlu pohledu, vnitřní fokalizace prezentuje události pomocí ústřední postavy, vnější fokalizace zaznamenává z distance, „neutrálně“, „behavioristicky“ (standardně se uvádí za příklad E. Hemingway a jeho povídka „The Killers“, 1927). Na některé nesrovnalosti zvláště u vnější fokalizace poukazuje Mieke Bal(ová) (1985) a předefinovává pojetí fokalizace mimo jiné tak, že personifikuje její strategii i do osoby fokalizátora. Tím se ztrácí původní přínosný vklad Genetta spočívající v odosobnění fokalizační roviny; ta, jak upozorňuje Tomáš Kubíček, se nachází „v prostoru, kde se utváří sjednocující významové dění, či ještě lépe, v prostoru *narration* – oné třetí roviny [vedle *histoire*, příběhu, a *écrit*, vyprávění [...], v jejímž rámci Genette mluví o aktu vyprávění, o dění vyprávění“ (Kubíček 2007, s. 86).

Tento krátký exkurz k teorii vyprávění nám sloužil jednak k uvedení možných způsobů konstituce explicitních subjektů, jednak pro podložení argumentu de-antropomorfizace toho, co jsme ve zřejmé návaznosti na strukturalistickou školu a její post-strukturalistické domýšlení nazvali předběžně gestičností textu. Ústředním hlasem nebo vědomím (případně chcete-li principem významové výstavby), kolem nějž se zřetěžují různé významové „celky“ literárního textu, je jeho vypravěč (více či méně

⁸⁶ Bohatý materiál podávají sborníky *Proměny subjektu* I a II nebo – k problematice vypravěče – stejnojmenná monografie T. Kubíčka (2007) a práce Miroslava Drozdy *Narativní masky ruské prózy* (1990).

svébytný a tematizovaný), lyrický subjekt nebo fokalizovaná postava a různé fokalizační vztahy s dalšími postavami, jsou-li přítomny (není-li vypravěč sám postavou). Vypravěč i postava, hlas i způsoby fokalizace vědomí a vnímání, se *dějí* v prostoru vypovídání (stejně jako jakýkoli hypotetický jeho „demiurg“ potřebujeme-li si jej – viz dále – za ním představit, potřebujeme-li jej zosobnit: subjekt díla) a v něm se stává zároveň konstituujícím (v epice na rovině *récit*) i sebe-konstituovaným (na rovině *histoire*); tak vzniká *narration*, sám akt vyprávění. Zvláštním případem je ten, kdy je mluvčích více (multiperspektivní narativ, Kunderův román *Žert*, 1967, Faulknerův román *Hluk a vráva*, 1929); různé přechody a křížení můžeme zde nechat stranou, neboť nic nemění na tezi literárního prostoru⁸⁷ jako zvláště enigmatického, zřetězeného, denzního „místa“, v němž „nezáleží na tom, kdo mluví“ (R. Barthes).

Ještě než se pokusíme o předběžnou klasifikaci podob autora v myšlení o literatuře, učinme experiment se „zjevením“ „subjektu autora“ v lyrickém básni. Vzpomeňme Holanovy básně „Trojúhelník“.⁸⁸

„Když si panna lehá na bok,
převrací nevědomky celý háj.

Když si lehá na břicho,
zapomíná na sebe touhou po všech kořenech.

A když si lehá na záda,
ví, že někdo postavil máj už přímo do komína.

Ten někdo zatím před pintovým džbánem
hryže rty pod chvilku tužky
a napíše to...

Možná ovšem,
že potom zalepuje obálku
jen proto, že se stydí za dopis.“

A položme si „červenkovskou“ otázku: „Kdo“ je tím, kdo nechává třemi dvouveršovými a dvěma tříveršovými strofami v tomto „milostném sonetu“ opisovat – společně s toužebně převracejícím se dívčím tělem – onen trojúhelník z názvu, který naposledy prosvítne obrazem obálky dopisu v závěru? „Kdo“ je tím, kdo tematizuje „kohosi“ (básníka, nebo nebásníka? nelze říci) před pintovým džbánem (protože si vybavím autorský subjekt Holana (Holan1?), který napsal krásnou básničku o „Víně“, i – spekulativně – Holana (Holan2?) pohrouženého do nočních meditací nad vínem ve svém bytě na Kampě, myslím *spíše na víno než na pivo*) a stud onoho „někoho“ nechá

⁸⁷ Srov. Maurice Blanchot a jeho *Literární prostor* (1999 [1955]). Blanchot používá běžně pojmy „spisovatel“ a „čtenář“, naprosto ale nikoli bezproblematicky, jeho rozvahy o smrti a ne-dialogu pisatele a čtenáře, ne-dialogu, který přesto nějakým tajemným způsobem vytváří mezi oběma jakési napjaté, „existenciální“ pouto se dobře snášejí s představou prostoru vypovídání a gesta, případně i Jankovičova dění smyslu.

⁸⁸ Ze sbírky *Bolest* (1965) (in Holan 2000).

ztvárněn v mlčení tří teček po neobratném „to“ a dává jeho výpovědi vyznění zalepené obálky? „Kdo“ je tím, kdo zpředmětní onu chvíli (chvil-ku tužky: zaslechneme tu i paronomastické – neetymologické – „chvění“ oné chvíle?) a umístí ji kamsi „pod“ (proti „před“); kdo je tím, kdo evokuje tradici stavět děvčeti māj (stromek se stuhami) pod okno, význam pro jisté interpretační komunity („městská mládež“) značně zasutý? Červenka by odpověděl: subjekt díla. Lze ovšem říci: je to hlas, hlas „někoho“ v prostoru vypovídání, v němž tímto (a ne jiným) způsobem dochází právě na pozadí veršových a obecnějších žánrových schémat (milostná poezie) – které tu apriorně jsou – ke zvláštní „magnetizaci“ jazyka, jeho zenergičtění. Přitom však nelze nevidět, že jakýsi autorský subjekt, dokonce autor-konstrukt (démonický Holan), ba autor-mýtus maně již do „primární“ tvarové recepce básně – na myslí tane víno, obraz pochyb, hryzení tužky se spojuje s pochybujícím básníkem, snad i „dumavým Holanem“ – vstupuje. „Kdo“ je tedy i tím, kdo snad kontemplanuje dívčí (?) touhu prostřednictvím obrazu snícího, kontemplanujícího (snad touhu konkrétní dívky – nebo spíše svou vlastní?), který dopis nepošle? Musí jím být hypotetizovaný, interpretovaný autor, čtenářův autor, jeho obraz a konstrukce.

Je zřejmé, že sami sebe utváříme těmito otázkami jako recipienta – stejně jako, že jsme to my, vnímatel, kdo zdůvěřňuje a dotváří osobu vypovídajícího „někoho“ a případně vztahuje hypotézy k předpokládanému autoru s tělem, rysy i třeba jistým životním příběhem. Přitom i autor, skutečnostní autor, vysílá (maně) sebe sama kamsi do oblasti, kde lze takový posunutý „dialog“ vést, a to právě (snad!) takový a ne jiný dialog, přičemž vpravuje do veršů i onen pragmatický rozpor mezi vypovídáním („odeslanou“ básní) a výpovědí (neodeslanou básní-dopisem), založeném na neurčitěm chvění *možné* identifikace „někoho“ s „básníkem“. Má argumentace mimo jiné spočívá v přiznání toho, že tyto sady otázek – má-li literární text být prostorem zkusného, kontemplativního aktu – nelze nechat oddělené, nelze je „zarazit“ a kdesi mezi nimi narýsovat čáru mezi relevancí a irelevancí. A to přesto, že se literární věda, s vědomím nedefinitivnosti a dočasnosti, snaží aspoň jisté limity rýsovat: interpretaci autora například považujeme v post-strukturalisticko-sémiotické tradici (po Peirceovi a de Saussurovi) za stejně důležitou jako každou jinou interpretaci a ztotožnění autora s vypravěčem nebo s postavou z principu odmítáme.

Subjekt díla se tedy spojuje s pojmenovaným, neanonymním autorským subjektem, autorem opera omnia, který má veřejný charakter – říkáme mu obvykle příjmením – a jemuž lze přiřknout na základě rekonstruktivní analýzy jistý autorský idiolekt, „jazyk“, specifický sekundární modelující systém, identifikovatelný soubor uměleckých postupů, (podle Umberta Eka) soukromý kód. Takový autorský subjekt je zároveň funkcí autora (podle Michela Foucaulta), způsobem, jímž lze „ochočit“, třídit, distribuovat beztvárnou mnohost a mohutnost diskurzu. Neanonymní autorský subjekt je tak v jakémkoli čtení, interpretačním aktu vždy již jistým parametertextovým konstruktem, kýmsi vyvstávším z atributů autorského jména jako jistého kulturního a symbolického kapitálu (toto ne/má smysl číst) a veřejné osoby i útržků (méně či více hojných, méně či více stylizovaných) biografických dat.

Autor, jež narativizujeme více či méně přípustnými postupy, se pak dostává do kontaktu s autorem jako legendou, mýtem, v němž se mísí různé (opět více či méně fikcionalizované) atributy, znaky, obrazy, mýty, příběhy, anekdoty; autor se stává hagiografickým spletnem. Jak píše Petr A. Bílek: „Konstrukt implikovaného

(abstraktního, modelového) autora je více či méně rozsáhlým a více či méně vzájemně provázaným soupisem abstrahovaných rysů, z nichž některé jsou produkovány pouze jediným textem, jiné jsou potvrzovány celým autorským dílem. Konstrukt obrazu autora má své vlastní zákonitosti: zahrnuje chronologické, lineárně přiřazované parametry života („osudu“), a tudíž si mnohem zřetelněji říká o využití narativních postupů. Jisté parametry jsou v podstatě dané (lineární osa od narození k úmrtí), jiné umožňují volnější přiřazování motivačních souvislostí, odboček od hlavní dějové linie, ale stejně tak i různou míru kauzálního propojování. Každý obraz autora má tak jisté invariantní rysy, které jej z důvodu potřeby neustále nového parafrázování vystavují do blízkosti hagiografických postupů či mytologizačního fungování“ (Bílek 2006b). K tomu lze dodat poznámky Tomáše Glance: „[Autor od Augustina] pak s cézurami a rozdílnými těžišti vzrůstá až po euforii pozitivismu, kdy se v důsledku vzato každá žaludeční nevolnost, facka a každá (ne)šťastná láska přímočaře a za použití postupně kanonizovaných klišé obtiskují do umělecké fikce. [...] Jak těžké je vyrovnat se s takovou zátěží, ukazuje soudobý, metodologicky v české lexikografii zdaleka nejpokročilejší *Lexikon české literatury*. Aby se vyhnul sugestivním vazbám životopisu na dílo, uvádí obě stránky autorova portréту odděleně za sebou (výklad o životě versus vlastní literární charakteristika, řečeno slovy autorů). V první, biografické pasáži (už pořadí by mohlo být považováno za signifikantní, ačkoliv by jistě působila násilně i druhá varianta: popsat nejdříve poetiku a význam díla a potom se vracet k údajům o školách a zaměstnání), se soustředí výhradně na základní a nesporná fakta (zaměstnání, ceny, hodnosti, ale i cesty a sňatky). Vzniká tak zákonitě například otázka, proč se některá uzavření či rozvody manželství uvádějí a jiná nikoliv, jsou snad jedny vázané na literární proces a druhé z jeho hlediska bezvýznamné? Kdo a jak to může posoudit? A potom je samozřejmě údaj o svatbě neobyčejně mnohoznačný (stejně jako holý fakt, že někdo napsal román): došlo k tomu zbrkle, nebo po dlouhé známosti, z lásky, vypočítavosti, na nátlak, nebo proti vůli rodičů či po nechtěném otěhotnění?“ (Glanc 2006, s. 27).

K tomu bych rád podotkl, že nejen (víceméně) adekvátně narativizovaný autor pro účely komentáře a literární historie, ale i (víceméně) neadekvátně narativizovaný mýtus autora má jistou diskurzivní, a v tom smyslu produktivní funkci. Působí jednak regulačním tlakem na re-produkci adekvátnějších narací, jednak jako magnet mystických spekulací o autoru a díle a svod kanonizačních tendencí. Nemají-li mytologizující *schémata* svou přepisovací silou převážít a negociovat psuedoargumentační postupy literárnímu myšlení nemilé, znamená to i pro něj připustit autora jako cosi, co mizí a navrácí se, stopu, která je vzhledem k „původci“ možná původnější než on sám (zvláště zní v češtině slovo původkyně), jako „fantom“, ztělesněný výtvar obraznosti, „přelud“, který ale ukotvuje realitu jako zkusmá projekce. Takové boční zhlédání autora se nicméně, nemá-li se autor stát skutečně přeludem, musí dít v ustavičném modu obezřetnosti. Přes nepraktičnost modalit pochyby se jeví nutnost připomínat dekonstruktivní cestou ne/totožnost autorské sebeprojekce do díla; nutnost dekonstruovat obligatorní rysy „života“, přiznat propojenost fikčního i virtuálního charakteru autorské osobnosti/autora s jeho tělesnou a psychickou existencí.

VI.2 Ne-systematický rozvrh subjektů autorství

Ne-systematičnost našeho rozvrhu má zdroj v rozporu, v němž jsme sami chyceni a který vystoupil na povrch zřetelněji nyní: rozporu mezi vizí, projekcí (jak by měl být koncept literárního autora pojímán) a popisem (jak tento koncept funguje). De-antropomorfizace je od dob Nietzscheho svůdná myšlenka – a pro literární myšlení zvláště, přesto je snadné dekonstruovat každého z proponentů de-antropomorfizace jejich vlastním, nutně antropomorfním jazykem. Proto jsme si vědomi (onen matoucí plurál), že naše vlastní nomenklatura bude nutně tuto kontradikci odrážet: na jedné straně stojí představa de-personifikované, neantropomorfní, ale hybné gestičnosti, *écriture*, která spadá do oblasti vize, na straně druhé stojí autorské konstrukty a „kontaminace“ obrazotvorností; na jedné straně je ikonoklasmus, na straně druhé ikonomachie. Sám pojem gestičnosti v sobě tento rozpor uchovává; promítá se v něm pnutí mezi neantropomorfní povahou pohybu v tkáni textu – a mezi vyvstáváním obrazů, pocitem antropomorfního *arché*, původu prostřednictvím textu vybuzeného citu a reflexe.⁸⁹

i. Text, zvláště literární a literárně umělecký ve svém *écriture*, udělanosti i nezáměrnosti nevyžaduje – v jistém modu uchopování, recepčním postoji, respektive v sémanticko-asémantickém dění – autora jako původce smyslu (ii, iii, iv, v, vi); budeme proto mluvit o gestičnosti.

ii. Autor-hypotéza, interpretovaný autor, hypotetizovaný autor (zčásti odpovídá pojmům: subjekt díla u Miroslava Červenky, P. A. Bílka autorský subjekt, v němž je zahrnut i autor iii, modelový autor Umberta Eka, abstraktní autor Wolfganga Schmidta): je platný spíše pro jednotlivý text; stojí na hranici („tečně“) textu a ne-textu, vychází z mizení a návratu subjektu vypovídání, autora s tělem; jeho rozpornost překlenuje představa gesta a s recepčním a interpretačním děním, v němž vzniká, jej spojuje postoj *zkusmosti*; je to tedy i autor hypotéz (rozporných postojů v textu).

⁸⁹ Zdeněk Mathauser, jak bylo zmíněno, modeluje dvě koncepce autorského subjektu: „V první koncepci se mluví o „autorském subjektu“ v jiných termínech než o autoru životopisném. Zdůrazňuje se tu, že

- a) „autorský subjekt“ vzniká díky recepci textu,
- b) proto si jej též můžeme představit jen v textu, je osou souběžnosti textu, z níž dostává svůj smysl,
- c) z různých rozměrů času „autorského subjektu“ vystupuje do popředí totožnost s časem textu, tj. s časem recepcce,
- d) jen „autorskému subjektu“ je vyhrazena umělecká hodnota,
- e) spojení tohoto subjektu s postavami daného díla je pouze metafora, která navíc (např. podle prof. W. Schmidta) neobstojí.

Naopak v druhé koncepci pozorujeme snahu v jistém smyslu mluvit o autorském subjektu v oněch termínech, v jakých se jinak mluví o autoru životopisném. Jako by se tu projevovало přání *vyklánět se z prostoru autora intencionálního do prostoru autora biografického* – přičemž jde ovšem jen o operaci metodologickou a je třeba dávat pozor, abychom „při vyklánění nepřepadli“. „Autorský subjekt“ je tu lokalizován ambivalentně: Pokud jde o perspektivu prostorovou, není „autorský subjekt“ ani uvnitř uměleckého díla, ani mimo ně, nachází se *na tečně k chronotopům*; pokud jde o perspektivu časovou, je „autorský subjekt“ – míněný jako původce díla (sice nikoli fyzický, nýbrž intencionální) – myslitelný již *před dílem*; na druhé straně má ale i svou podobu *po díle*, obohacenou zkušeností ze svého vlastního dokončeného díla“ (Mathauser 2005c, s. 51). My zde, v poněkud posunutém, ale analogickém smyslu tvrdíme, že v prvním (u nás: ikonoklastickém) významu není autorský subjekt subjektem, nýbrž účinkem pohybu psaní, textu, *écriture*, v druhém (ikonomachickém) významu vzniká autorský subjekt jako „obrazový“ konstrukt, do jehož textové časovosti vplouvají i rysy dalších autorských fikcí (z textů nebo mimo ně).

iii. Autorský subjekt – konstrukt platný pro díla autora, hypostaze autorů-hypotéz; i sem se promítá hypotetická gestičnost, *career author* Seymoura Chatmana (viz kapitola XI.1, „Implikování autoři“), Mukařovského literární osobnost.

iv. Parametertextový konstrukt – funkce autora, způsob typologie a třídění textů autora téhož jména (viz kapitoly IX.3, „Průmět smyslu: Michel Foucault a funkce a autora“, a IX.5 „Para/meta/textové konstrukty“).

v. Narativizovaný, vyprávěný autor – autor s příběhem a v příběhu, subjekt vzestupů, pádů a zmoudření, vytvářený pro potřeby literární historie, kritiky i myšlení, autobiografie, auto-bio-grafie, ovšem stejně tak i mytologických produkcí; plynule proto může přecházet v

vi. mýtus autora. Mýtus autora může předstírat i rysy de-mytologizace; srov. Václava Černého gesto odebrání démoničnosti postavě Vladimíra Holana v jeho *Pamětech* III: „Jak si poradit se vztahem a chováním systému k oběma básníkům [Holanovi a Seifertovi]? K Holanovi útěků do nadsmyslna a metafyzických abstrakcí, ostatně vždy spíš uměle vymyšlených a za studena destilovaných než organicky nabývaných prožitkem? Jakýsi na zeď černou hrudkou namalovaný vampyrismus. Podivínské apokalyptické inferno člověka ne od původu složitého, ne hlubokého, ne filozoficky školeného a vzdělaného, ne vnitřně jakkoliv celistvého, jen skládaného z bizarností a lidsky vskutku nešťastného, osudem postiženého, zabořeného do individuální tragédie, a neschopného východiska jiného než věčné mučivé kolotání v samotářsky nevlídném kruhu tří osob“ (Černý 1992, s. 464–465).

K tomu seznamu mohu zatím dodat: 1. mohl by být nekonečně dlouhý, typy vycházejí z potřeby pragmatického omezení i rozkoše z nomenklaturizace, dělení nepřístupné viskozity reálného; 2. dojem postupu od metodologické čistoty k mytologickému zamoření (i → vi) je nechtěný; text a vstup do něj *počínají* gestickou a kontextovou mytologizací, myšlení subjektu je v mnohasměrném pohybu.

VII. Petr A. Bílek a subjektivita jako revidování modelů substantiability

Petr A. Bílek důkladně promýšlí otázky explicitního i implicitního subjektu, a jejich dotváření v interakci s vnímatelem, především v oblasti lyrického básnictví, navazuje z jedné strany na impulsy Jana Mukařovského a Miroslava Červenky a ze strany druhé na fenomenologické myšlení (zvláště u Paula Ricoeura a Emmanuela Lévinase) subjektu a jinakosti. Subjekt autora (subjekt díla, autorský subjekt) se nachází na různých místech textu a jeho prostřednictvím se děje a vzniká; není tedy čímsi, co se ztvárňuje pomocí jistých postupů (redukce, deformace, hyperbolizace), aby to získalo svou podobu v díle. Bílek v *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu* (2003) rozlišuje standardní kategorie: autor ve fázi geneze a čtenář ve fázi recepce; implikovaný autor (též autorský subjekt) a implikovaný vnímatel; explicitně tematizované subjekty: postava, vypravěč (případně reflektor), adresát vyprávění, lyrický subjekt (a jeho modifikace: lyrický hrdina, lyrický mluvčí).

Lyrický subjekt je (ale totéž, zdá se, platí *mutatis mutandis* i pro vypravěče) model „skica“, funkce „s jistým stupněm personalizace“ (Bílek 2004, s. 143), něčím, co – někým, kdo se dotváří v implicitním „dialogu“ s vnímatelem, v dotvoření, oživení, zdůvěrnění jeho prostřednictvím. Bílek v úvahách o formování „tváře“ mluvčího subjektu (a s tím i spoluformování vnímatelského subjektu) navazuje na Ricoeurovy pojmy *idem* a *ipse*.⁹⁰ Zajímavé je, že v *Hledání jazyka interpretace* (2003) se mluví o aktu přisvojení (*appropriation*), přivlastnění tohoto obrysu mluvčího subjektu vnímatelem („interpretace textu vrcholí v sebe-interpretaci subjektu, jenž díky tomu rozumí sobě lépe, rozumí sobě odlišně nebo prostě začíná sobě rozumět“, Ricoeur 1987, cit. in Bílek 2003, s. 256), s nímž zároveň vnímatel konstituuje sebe sama (jako rozumějícího). Ve studii z roku 2004 („Lyrický subjekt a lyrická situace: K otázce konstrukční, kontrolní a interpretativní funkce v lyrice“) v téže souvislosti cituje Bílek komentář Zdeňka Neubauera k Ricoeurově pojetí hermeneutického subjektu a používá pojem od-svojení. „Tímto od-svojením se subjekt vzdává své oddělenosti a definitivnosti, aby se otevřel vzházejícímu smyslu skutečnosti samé“ (cit. in Bílek 2004, s. 142). Recipient zde při hledání podoby („tváře“) promlouvajícího subjektu odstupuje od sebe sama (analogicky jako se autor od-svojuje v procesu geneze textu, vytvářeje simultánně – nikoli nutně vědomě a záměrně – svůj obraz v něm). Toto ob-jevování smyslu podle Bílka vnímátemi tematizuje nestabilitu subjektivity (byť třeba i na hluboko podvědomé úrovni). Od-svojení a osvojení jsou tedy dva aspekty téhož aktu, který ve studii z roku 2004 vyznívá, zdá se nám, snad až příliš ve smyslu pokory a vzdání se, když úhelným kamenem přístupu je re-formace vnímatelského subjektu, přičemž se neguje i – ovšem mnohem zřejmější, přesto – nutný, komplementární moment osvojení a apropiace, dokonce „násilí“ na textu (na druhém). Je-li principem fungování subjektů v lyrice (geneze i recepce) v procesu poznávání vzdání se sebe sama, tento proces má zároveň podobu úsilí o pochopení jiného světa, které zároveň tomuto jinému činí „násilí“, de/re-organizuje je.

⁹⁰ Oba aspekty jsou odlišné aspekty identity subjektu; *idem* je aspekt totožnosti, setrvalosti v čase, *ipse* je aspekt jedinství, „bodovosti“ subjektu (Bílek 2003, Ricoeur 1993).

Bílek (2003) citlivě (podobně jako Červenka 2006) komentuje prolínání sféry autorského subjektu (subjektu díla) a autora; pokud re-konstruujeme autorský kód, idiolekt, svět nebo autorskou intenci, ocitáme se na pomezí textu a literárního procesu jako jistého institucionálního, společenského mechanismu. Po položení otázky zvýznamnění se nakonec Bílek ptá, čeho je text „označujícím“, co „zastupuje“ (a tedy: co je jeho „označované“)? V kořenech této otázky je Mukařovského pojetí uměleckého díla jako znaku; odpověď podle Bílka může být dvojí: svět, určitý typ jsoucna a snad i způsobu bytí, anebo osobnost, člověk za textem jako jeho výtvořem a sebevýrazem. Hledání skutečného člověka (mytologizace původce textu) je čtením příznakovým (příznakovým, míní se, v jisté epistémě); zneutralizování textem implikovaného původce do podoby pouhého média jistého „světa“ je ale příznakové též.

Bílek (2003) v zásadě trvá na implicitním schématu komunikace, dialogu v literárním procesu. Přesto i v něm registruje „výsledné“ momenty diferenciací, fragmentarizace, odosobnění. Zatímco explicitní subjekty vnímáme v aspektu totožnosti, setrvalosti v čase, nepřetržitosti (ricoeurovského *idem*), implicitní subjekt se jeví spíše v aspektu jedinství (*ipse*), když jejich totožnost je nedostupná (s patřičnými obměnami by toto rozdělení bylo možné aplikovat na Benvenistův vypovídající subjekt a subjekt výpovědi). Explicitní subjekty plní roli oživovatelů světa textu, (představených) lidských bytostí určených svou totožností; implicitní subjekt zde existuje, ve své jedinství, jako jakýsi imaginární demiurg, a právě proto není možné je s ním ztotožnit. Autorský subjekt je v pásmu „kdo říká“ (byť je pouze implicitní, a tedy neslyšný, bez hlasu! – viz dále), tematizované subjekty v pásmu „co se říká“. Autorský subjekt, „jediný“, nás zajímá pro tutéž situační charakteristiku (jedinost), „v níž se ocitá i kterýkoli individuální vnímatel, neboť jeho identita je proměněna v čase, v němž vnímání probíhá; o to víc si pak vnímatel klade otázku vlastní, ale i „partnerovy“ (tedy „osobnostní“) jedinství, toho, „kdo jsem“ ve svých sklonech a zodpovědnosti, kterou připisují sobě samému“ (Bílek 2003, s. 261). Text je tak způsobem vztahování se k myšlení druhých, společnému jazyku a kultuře ve svém sebekonstitutivním smyslu. Obrazem tohoto „komunikanta“ je autor (v) textu.

Podobně píše o vnímání, se zvýrazněním jistého antropologického momentu modelace, učení se, Peter Zajac (1990): „Čtenář se prostřednictvím literárního díla tvořivě vyrovnává se svým vlastním životním světem, se svou vlastní situovaností v něm, prostřednictvím díla si ji existenčně a noeticky uvědomuje, odhaduje a zkouší její možnosti a omezení [...], učí se lépe orientovat a úspěšněji zvládat vlastní situaci. A hlavně [...] se učí zmáhat ji problémově, ‚nelehce‘ [...] jako ‚nehotovou‘, ‚nedanou‘ či ‚nezadanou‘ (Zajac 1990, s. 198). Toto bytí ve světě textu proti vykročení z něj lze myslit taktéž pomocí Ricoeura rozlišení mezi *stasis* a *envoi* (viz kapitola XIII, „Ricoeura cesta světem textu“, s. 130). Subjekt díla, autor (v) textu je tedy, řekněme v prozatímním domýšlení Ricoeura, momentem *envoi*.

Bílek rozvádí možnost ztotožnitelnosti, která je myslitelná pouze na rovině explicitních subjektů, když se odbourává hranice mezi „já“ a „ty“ (tedy vlastně *stasis*). Naopak na úrovni implicitního subjektu autora si neklademe otázku sebeprojekující („jak bych to udělal na jeho místě já?“). Každý ze subjektů tak nakonec – a dodali bychom, že *prostřednictvím* vztahů k hypotetizovanému autorovi, o němž víme, že přece není samotnou osobou, a tematizovanému subjektu výpovědi, o němž víme, že výpověď přece jen nestvořil – „odkazuje k něčemu mimo sebe, k vztahování se, přesahu a zaměnitelnosti

vlastní totožnosti, tedy k tomu, čím sám o sobě žádný z těchto subjektů ve své celkovosti a jedinství není“ (Bílek 2003, s. 265). Bílek tak naznačuje, jak myslet rozptýl „já“, jeho sebe/potvrzení i sebe/proměnu v oné zvláštní nekomunikativní komunikaci⁹¹ literárního textu, která může být modelem reálné a nutné „virtuality“ veškeré komunikace, spočívající ve vytváření obrazů o odesílateli i modelování výpovědi vzhledem k – již nějak koncipovanému – vnímání. Vnímání přitom prochází v literárním textu zesíleným „aktem re-konstruování sebe sama jako toho, kdo je formulování smyslu schopen a je k němu ochoten“ (Bílek 2004, s. 143). Naopak autor v textu, subjekt díla, přesahuje podle Bílka z textu právě v implicitním apelu na vnímání, „rekognoskaci [jeho] způsobu bytí“ (Bílek 2003, s. 252).

V již zmiňované studii „Lyrický subjekt a lyrická situace: K otázce konstruktivní, kontrolní a interpretativní funkce v lyrice“ (2004) Bílek důkladněji ohledává kategorii explicitního subjektu. K lyrickému subjektu se přimyká příznak „věčnosti“, skrze svou textovou fixaci a stylizaci stále znovu „oživá“. Lyrický subjekt je „permanentním vstupem“, variací jedinečnosti (viz jeho nově se zjevující podoby v navazujících básních sbírky), tematizovanou reflexí mnohosti, neesenciality jediné situace. Koncept se posuzuje: Bílek zde chápe lyrický subjekt jako personalizovaného realizátora sémantického gesta, tematizovaného garanta významového sjednocení. Proti tomu lze samozřejmě poukázat na možnost (i realitu) rozpornosti, jako to činí Červenka (in Bílek 2006a) námitkou „schizofreničnosti“ tematizovaného subjektu. Tuto rozpornost lze dle našeho názoru přijmout s přiznáním nezáměrného momentu na různých úrovních textu – a tedy vlastně v chápání jeho textovosti; „schizofreničnost“ se může objevit na různých rovinách: v situaci vypovídání, v situaci výpovědi (obě mohou indikovat „nespolehlivost“), ve vztahu různých subjektů, v tematice, motivice, figurativnosti (viz de Manovo čtení Prousta, de Man 1979) atd. Tento moment je paradoxně tím, kterým dílo „oživuje“ a provokuje k responzi.

Jde vlastně o stálou oscilaci mezi přisvojením – a nutně i jistým násilím na textu a odsvojením, kdy převažuje jeho fascinační moment. Ale i tento popis je příliš statický; moment „přisvojení“ zároveň zahrnuje objektivizování sebeprožitku v estetice distance, tedy uvědomění si sebeprožitku a sebepoznání.⁹² Je-li vědomí v těle obecně „načasováno“ na jistý, dvojitý rytmus responze (tak u A. Damasia), z druhé strany na něj v každém případě naléhá rytmus porozumění (čtení); sebepoznání, a snad i sebeprožitek se pak odvíjí od uvědomění si textovosti, příběhu nebo světa v textu jako textu. Pod *stasis*, vrátíme-li se k ricoeurovské opozici, by spadaly signální reakce narativního porozumění „při sledování odvíjejícího se syžetu, reakci na právě textem prezentovanou

⁹¹ V pojetí „nekomunikativní komunikace“ se míní sémiotické zhuštění komunikátu a jeho autoteličnost, samoučelnost i ludičnost. A zde, i po předpokladu literárního sdělení v cosi překódovaného a nadkódovaného, jak připomíná Jonathan Culler, platí „hyperchráněný kooperativní princip“. Ten je v zásadě výzvou překlenovat zvrstvenost literárního textu, jež by mohla působit dojmem šumu, na předpokladu jeho pozdějšího „vyjasnění“ a propojení, zjevení motivovanosti; přijímají se nejasné, „bezúčelné“ prvky „v zájmu určitého vyššího komunikačního cíle“ (Culler 2002 [1997], s. 33). Zůstává však otázka, jakou roli hrají tyto „šumy“ v pohybu textu a značení (viz dále).

⁹² I v této oscilaci lze rozlišovat; budeme-li mluvit o „sebeprožitkové“ fázi a podíváme se na kognitivní teorii emocí Antonio Damasia, ten bere v úvahu i fyziologický základ vědomí a určuje dvě linie časování emocí, danými dlouhodobou a krátkodobou pamětí (a snad by proto totéž mělo platit i pro kognici): humorální a neurální. „[Damasio] postuluje rovněž dva emocionální okruhy: tělesný a „jakoby“, u druhého přitom převažuje neurální časování, jež pracuje se simulacemi, představami, významy i kauzalitou, s potlačením tělesné části emocí a jejich pociťování“ (Zuska 2004, s. 211–212).

situaci, stav, konfiguraci postav apod.“ (Zuska 2004, s. 211), zatímco *envoi* by již zahrnoval „značení“, tedy responze na dílčí celky vývoje narativní linie, zklamání očekávání nebo jejich naplnění už ve vztahu k re-konstruovanému a předpokládanému celkovému horizontu.

Bílkovi (2004) tedy, a zde spočívá zmíněný posun, lyrický subjekt ztělesňuje funkční výrazové gesto textu na obou rovinách: lyrický subjekt je zároveň tím, kdo mluví, a zároveň tím, co mluví (co se(be) utváří). Z toho vychází charakterizace lyrické situace, což je textově strukturovaný model předmětné situace, výsledný stav reflexe, daný vzájemností uchopujícího a uchopeného – ale přitom i neustálý proces zjevování se v tomto aktu chápání. Vztahováním se k z-jevování (fikční) skutečnosti explicitní subjekt textově (nepřímo) tematizuje svou subjektivitu. V tomto pojetí jsou součástí lyrické stylizace i veršové formy, rytmus, figurativnost (princip obraznosti pojmenování). Proti Červenkovi zde stojí teze, že všechno, co se říká v lyrickém textu, říká lyrický subjekt; pojetí subjektů se „fenomenologizuje“. Rozdíl mezi mimotextovým a vnitřnětextovým subjektem je podle Bílka dán „vržeností“ do časoprostorově vymezeného způsobu bytí u prvního, díky němuž může „dojít k sebereflexi své situace oproštěním se od vžitých modelů substantiality“. Proti tomu vnitřnětextový subjekt je „teprve utvářen textovým časoprostorem, jenž ho nejen obklopuje, ale i spoluvytváří“ (Bílek 2006a, s. 144). Psychofyzický subjekt je tedy jednoduše řečeno nezástupný; přesto se ona linie mezi oběma subjekty tímto tahem nerýsuje zcela bezproblémově. Jak je to totiž s onou vržeností? Není i vrženost (*Geworfenheit*) mimotextového subjektu – jistě to řekneme proti fenomenologickému duchu toho pojmu –, tedy vrženost subjektu s tělem a vědomím (spolu)utvářena diskurzivními mechanismy a procesy, osvojením jistého sociálního prostoru a sebekonstitucí v něm? Samo vstupování do jazyka je přeci pohybem subjektivitu jedince – jako stálého pnutí – vytvářejícím. Je tato vrženost ještě před subjektivitou? Lze namítnout, že Bílek zde prostě myslí jiný způsob založení identity psychofyzického a textového já. Zdá se nicméně, že v tomto směru úvah – jímž se odsunuje „reálný subjekt“ do podoby vrženého „vnějšku“ – se potlačuje dimenze ne-totožnosti i ne-jednosti, nebo řekněme relacionality člověka (i vzhledem k literárnímu textu) – paradoxně, protože právě o tu, jak Bílek velmi odstíněně ukazuje, v literárním textu běží. S Ricoeurem (1993) nám lze ovšem též namítnout, že i při uznání proměnlivosti já v aspektu *idem* – tedy aspektu charakteru, lze smysluplně předpokládat aspekt *ipse*, jednosti (tu by reálný subjekt sdílel s autorským subjektem díla); pro pól jednosti považuje Ricoeur vposledku, v etické rovině za paradigmatickou schopnost dodržení slibu. Budeme sledovat podrobněji postrukturalistické myšlení subjektu společně s Petříčkovou reflexí Edmunda Husserla (v kapitole VIII, „Gestičnost, écriture, eratický smysl“) a v Kristevě koncepci *sujet en process*, už zde bychom ale chtěli poznamenat k vrženosti, která se zdá spojovat s jedností, že i v ní se už zdá být obsažena relacionalita, sebe-neprůhlednost a pohybovost já.

Za pozornost zde stojí zvážení relacionality subjektu v eseji Judith Butler „Giving an Account of Oneself“ (2001). Butler(ová) přehodnocuje poststrukturalistickou tezi o fluiditě subjektu v jazyce v tom smyslu, že jsme eticky vtaženi do životů druhých právě proto, že nedisponujeme absolutní vládou nad jazykem, jež používáme (jenž nás používá), a diskurzivní sebeuchopení neumožňuje scelení vlastní identity. Vypovídání o sobě samém není nikdy plně jen o nás ani zcela pro nás, ale zahrnuje vždy (jakkoli nevyčleněného nebo bezejmenného) adresáta; v každém „já“ je tak obsaženo „ty“. Každé

vypovídání též znamená, že vypovídající subjekt byl již „osloven“ a „vyvolán“ jazykem a nyní vypráví příběh prostřednictvím narativních a diegetických norem, jež zůstávají vnější a vůči „já“ „dezorientující“. Jen v této produktivní „dezorientaci“ se může já pohybovat a právě tento nedostatek, tato epistemologická lakuna vytváří etický vztah k druhému. Co by znamenalo, ptá se Judith Butler(ová), namísto obrany autonomie subjektu cenit jeho obtížnou a nezvladatelnou, někdy snad až nesnesitelnou relacionalitu? Tato relacionalita, „obtížná, nezvladatelná, nesnesitelná“ relacionalita člověka, nevylučuje tedy otázky etické, to jest ty otázky, které Ricoeur, když mluví o identitě já, asociuje – i při netotožnosti já (kdy se popírá *idem*) – s pólem jednosti.

Autorský subjekt, byť by se sebevíce stylizoval (sic) do „reálného já“ se volbou kódů, jazyka, způsobu znakovosti v každém případě odsituovává, posunuje „mezi ‚vržeností‘ do bytí subjektu reálného a modelovostí, stylizovaností a strukturovaností subjektu konstituovaného uvnitř textu“ (Bílek 2006a, s. 145). Podobně jako u přecházení mezi osvojením a od-svojením i zde, zdá se nám, funguje i opačný princip: situování sebe sama skrze projekce druhých (person), které zároveň nelze re-konstruovat jinak než jako nezáměrně, nechtěné nebo nevědomé. V pojmech Umberta Eka jinými slovy zjistíme, že nelze postulovat autora jako textově-kooperační model, aniž by se do něj zároveň nepromítala hypotéza autora jako původce textu, jakkoli zároveň ontologicky odlišného od historické osoby „za“ textem (a přece právě jen jí vposledku přisouditelné; tak probíhá zároveň fikcionalizace a funkcionalizace autora v diskurzu literární reflexe).

Souhlasíme s Bílkem, že „[s]ubjekt díla [...] není reprezentací ani subjektu autorského, ani vnímatelského. Nerodí se totiž v do sebe zahleděné reflexi, v sebe-zpředmětnění, v tematizaci sféry vlastního vědomí (sebe-vědomí). Je krokem ze sebe sama směrem k jinému, je nabídkou, posunutou do komunikačního řetězce, ovšem nabídkou, která si už ve své imanentní podobě nese nikoli aspekt totalizujícího postižení ‚údělu‘, bytí člověka v jeho celostné podobě, ale aspekt tváře, která je ‚neslučitelná‘, která směřuje mimo sebe, a tudíž i mimo okolnosti vlastní existence a fungování“ (Bílek 2006a, s. 146). Dodali bychom jen, že tuto „komunikaci“ nelze vnímat než jako výraz nestability, procesuality, pohybu „sebe“, a v tom smyslu vztažitelném – a nutně i vztahovaném – k „autorovi“, jeho „obrazu“, který je vždy už se sebou netotožný (stylizovaný, psaný, hypotetický, i mytologický).⁹³

⁹³ Jako ilustrace bezděčné konstrukce autorské osobnosti poslouží následující příhoda: z osobního pohovoru s prof. Bílkem vyplynulo, že jeho studie z roku 2004 (vyňata z dizertační práce o lyrickém subjektu z roku 1994) chronologicky předchází práci z roku 2003 a že tedy snad evoluční dojem, který jejich následnost může budít (od autorského subjektu k jeho zavržení), je jen jistým diskurzivním efektem. Je přitom zřejmé, že i při jakkoli vyčerpávajícím shrnutí všech okolností geneze textů nemůže autorský subjekt nebýt konstruktem, budovaným na půdorysu maně vyvstávajících narativních a výpovědních osnov. Přítomnost okamžiku tvorby je vždy již odložená.

VIII. Gestičnost, *écriture*, eratický smysl

VIII.1 Extenze gesta

Naznačili jsme možnou změnu v pojetí gestičnosti literárního textu. Domýšlení, reflexe i kritika sémiotického (i předsémiotického) myšlení Jana Mukařovského (a především pak studií „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, 1943, nebo „Místo estetické funkce mezi ostatními“, 1942) může sloužit za výchozí bod; v této souvislosti především inspirativním pojmům sémantického gesta i nezáměrnosti byla věnována značná pozornost (Jankovič 1992 [1968], Jankovič 2005a, Matonoha 2010, Müller 2006, Nesselroth 1999, Sus 1971, H. Schmid(ová) 1991, W. F. Schwarz 1989, Petříček 1991). S ohledem a odkazem na tuto tradici zde snad nemusíme podrobně sledovat peripetie pojmu sémantického gesta (k tomu viz např. Jankovič 2005a, s. 838–847, Jankovič 2006) a můžeme se dopustit jistého pokusu o shrnutí.⁹⁴ Sémantické gesto je u Mukařovského princip významové výstavby literárního díla, který (spíše než prostě: sjednocuje) vytváří navracející se impuls ke sjednocení všech složek díla – ať „formálních“ či „obsahových“ – a uvádí je ve vzájemný vztah. Tato – podle Mukařovského známé, protože trochu enigmatické a shrnující formulace – konkrétní, nikoli však obsahově predeterminovaná sémantická intence vyvstává ve svém pohybu (z nejrůznějších strukturních „úrovní“) a je dvousměrným procesem, vkládá ji do díla nejen autor (autorský subjekt), ale zpětně a – podle pozdějších formulací (1943) – nutně pozměněnu vnímatel. Takto se evokuje individuální význačnost a „přesahovost“ procesu tvarování smyslu v jeho konstruktivní i re-konstruktivní gestaci. Představou otevřeného procesu vyvstávání významovosti díla sehrálo podstatnou úlohu ve vývoji uvažování o literatuře.⁹⁵

V dosahu pojmu sémantického gesta můžeme ale ještě nadto rozeznat dva protichůdné směry; lze – a takto bylo podrobena kritice (např. Sus, Schwarz) – poukázat na jeho sjednocující, integrující, a vposledku unifikující povahu, splnutí se záměrností (takové jsou náznaky též in Mukařovský 1943), nemožnou symetričnost geneze a recepce, kterou pojem implikuje (formulace: četba toto kreativní gesto znovu navozuje, 1940), rekonstruovatelnost (spíše než konstruovanost) a – v praktických pozorováních – nakonec jistou tendenci k paušalizaci (oním principem má být například u Čapka symptom a u Máchy symbol), setření diferencí, typizaci (spíše než individualizaci) určitých vývojových tendencí významové výstavby, poukazujících k rozdílným či podobným typům pojmání literatury a jejího vztahu k realitě, převádění příliš mnoha jevů na jediného společného jmenovatele. Sám autor této práce poukázal (in Müller 2006) na právě zmíněné limity v koncepci sémantického gesta, které je, přes zavedení dynamických funkcí a procesuality do modelu literárního díla, energetické metaforičnosti (představy přeskupujících se sil, polí, energií), stále argumentačně založeno v inherentní a zakládající architektonické metaforice (výstavby: představy vrstev, rovin, Červenkových „obdélníků“), jež vposledku umožňuje model heuristicky znehybnit a

⁹⁴ Pojem „sémantické gesto“ se formoval především při Mukařovského práci na analytických studiích věnovaných Vítězslavu Nezvalovi (1938), Karlu Čapkovi (1939) a Karlu Hynku Máchovi (1938). V ustálenější podobě je „sémantické gesto“ definováno a systematizováno v pracích „O jazyce básnickém“ (1940) a „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ (1943). Jeho zárodky lze nicméně pozorovat, jak upozorňuje Jankovič, již v předstrukturalistické, duchovědné fázi ve studii „O motorickém dění v poezii“ (1927).

⁹⁵ Srov. i sborník *Český strukturalismus po postrukturalismu* (ed. O. Sládek), 2006.

„rozříznout“.⁹⁶ Při srovnání s pojmem rukopisu Rolanda Barthesa se nicméně ukázala i druhá stránka sémantického gesta: jeho tendence stále znovu navozovat potýkání se se smyslem, navracet se – byť nutně neúspěšně – k onomu barthesovskému „nulovému bodu“, který je s každým novým „gestem“ zrušen.

Lze tedy myslet (jako Jankovič 1992 [1968], 2005 [1992], 1999, 2005a [1993], 2005a, 2006) i jeho *spjatost* s mimoznakovým „přesahem“ a *nezáměrností*, nevyslovitelností (jsa sám nevyslovitelný, „bez obsahu“), jeho proměnnost, rekonstruktivnost (podle Mukařovského formulace, že „značný podíl“ připadá vnímátele, 1943), neukončenost a nedořečenost, to, že pojmenovává stále znovu vznikající charakter významovosti. Takto když Jankovič komentuje Schmid(ové) poznámku v jejím „*Trífázovém modelu českého literárněvědného strukturalismu* (1991): „nejde tu o abstrahující význam, nýbrž o snažení o význam, které nikdy nedosáhne svého cíle, významové jednoty“ (Schmidová 1991, cit. in Jankovič 2005a [1993], s. 301), dodává: „V této formulaci jako by [Schmidová] předjala i to, s čím by se chtěla rozloučit, dynamické a svému zakletí do hranice autonomie se vzpírající pojetí uměleckého díla. A připustila mimo jiné, co jsem jinde v jejím výkladu nenalezl: že tvarovost díla, nebo jinak řečeno jeho formující významovost – lze rozpoznávat v daleko bohatších projevech, než je smyslová názornost nebo účinek rytmu na kognitivní významy; ony samy – vzpomeňme na Ehrenfelsovo poučení týkající se tvarové kvality rozporu – mohou být zase vtaženy do koloběhu vyvstávání smyslu z podnětů blízkých němé řeči věcí a našeho těla“ (tamtéž).

Jankovič má proto u sémantického gesta na mysli jednak jeho (nemůžeme si pomoci: poněkud unifikujícím dojmem působící) záměrnost, jednak už vždy i nezáměrnost, „věčnost“ – ačkoli sémantické gesto je totéž co významové sjednocení (a nezáměrnost popření tohoto sjednocení). Lze říci, že Jankovič chápe sémantické gesto s ozvuky kantovskými a heideggerovskými jako sémantické – a vždy znovu narušované i obnovované *sjednocování*. „Rozpory a napětí mezi úsilím významově sjednocujícím a tím, co se mu vzpírá, mohou totiž ukazovat hloub než jen k rozdílům mezi kódy díla a vnímatele. Obracejí nás k nepojmenovanému. Také k němu pronikají – probuzeny sémantickou energií ustrojení díla i odpory, které se jí staví do cesty – naše významové intence. Nebo vlastně my se v prožitku řešeného napětí otvíráme jim. Tak lze plněji pochopit Frankovo „nevyslovitelné“ [...], totiž otevřenost uměleckého smyslu, kterou po svém pojmenovalo Chalupeckého transcendentní „nevím“. V něm byl postižen skrytý, v tvořivosti samé přítomný rozměr nezáměrného: „Umělec je jenom nástrojem něčeho, co je více než on sám, totiž více než to, co může vědět“ (Jankovič 2005, s. 852). (Klíčovou úlohu nezáměrnosti na produkci smyslu vyzdvihl i Miroslav Petříček (1991), který v tomto pojmu spatřuje i jednu ze souvislostí mezi strukturalismem a dekonstrukcí. „Text uhýbá k sobě nazpět, vytváří vždy nový záhyb, ale nikdy se nemůže sám se sebou beze zbytku krýt [...] A prázdné místo, které v každém takovém záhybu vzniká, každé „prázdné“ nebo každý zbytek je podmínkou nebo možností značení“ (Petříček 1991, s. 27).)

⁹⁶ Ve shrnující formulaci, následující rozbor vývoje pojmu: „Nezdá se, že by bylo dění smyslu (v rámci dynamického pojetí významu Jan Mukařovského) převoditelné do strukturalistické zpětně konstruované analýzy: proces sémantického gesta nelze vystihnout postupem od příkladů z rovin stále vyšších až k obecným tezím platným pro celé dílo daného autora“ (Müller 2006, s. 167–168).

VIII.2 Eratický smysl, écriture

Chceme zde myslet právě samu sémanticko-nesémantickou *gestičnost* jako již pohyb inherentně rozporný, v sobě mající vepsanou svou „věčnost“ a „věcovitost“, nesémantizovanou ne-tvarovost, nesémantickou, nezáměnou dimenzi intence, s níž je výtvar – subjektem autora – předložen druhému, jako cosi, co proces značení podmiňuje. Vezmeme si zde na pomoc opět Rolanda Barthesa, který v roce 1970 uvažuje o čemsi, co záhadně nazve „*le sens obtuse*“, respektive „*le troisième sens*“, „tupý smysl“, „třetí smysl“ (Barthes 1977 [1970]). Nad fotogramy Ejzenštejnových filmů *Ivan Hrozný* a *Křižník* „*Potěmkin*“ zvažuje Barthes, čím se filmové obrazy domáhají pozornosti diváka jako znaky svou sémantikou. Rozlišuje tři významové úrovně – z nichž ta třetí se, jak uvidíme, nejen popisovatelnosti, ale samotné významovosti zřetelně vzpírá.⁹⁷ Obrazem, respektive náhle „zmraženou“ scénou je v *Ivanu Hrozném* ta, v níž dva dvořané zalévají mladého cara proudem zlatých mincí. Je zde: 1. informační rovina, na níž se ustavují činitelé scény a jejich vztahy (zahrnuje kostýmy, postavy, scénu v tradičním divadelním nebo filmovém slova smyslu), scéna stojí jako článek v jisté narativní řadě; jde o rovinu sdělení, „první sémiotiku“; 2. symbolická rovina, která ustavuje nepřímé, symbolické vztahy a má několik vrstev; v referenčně symbolické vrstvě znamená scéna korunovační obřad, v němž je nastupující car křtěn zlatem; diegetický symbolismus zpřítomňuje určitý tematický kontext (bohatství, zlato); autorský symbolismus, který aktivizuje významy charakteristické pro daný autorský idiolekt (čili: autorský subjekt, pro Ejzenštejna jako subjekt tvůrčích činností); historický symbolismus, který zapojuje motiv zlata do tématu směny a kontextů (sémiotické) ekonomie a psychoanalýzy. Druhá rovina je rovinou „druhé sémiotiky“, sémiotiky nikoli sdělení, ale symbolu, tedy signifikace.

Třetí „význam“ je bludný, nepolapitelný, eratický, přesto úporný, zjevující se, dotírající na „čtenářovu“ (Barthesovu) pozornost. „Nevím, jaké je jeho označované, tedy nedokážu ho pojmenovat, vidím ale dobře jeho rysy, signifikantní příznaky, z nichž je tento následně neúplný znak složen: určitá kompaktnost naličení dvořanů, tu nápadného svou tloušťkou, tam vyhlazeného, distinguovaného, „hloupý“ nos jednoho, jemná kresba obočí druhého, jeho zplihlá světlovlasost, bělavá a povadlá plet', pečlivá upravenost jeho účesu, z níž je patrná umělost, přilíčení s podkladem sádrovitě masky z rýžového pudru“ (Barthes 1994 [1970], s. 62, překlad upraven). Tyto bludné příznaky nelze podle Barthesa jednoduše spojit s dramatickým významem scény (dělají svou práci jako dvořané, jeden je rezervovaný a znuděný, druhý přičinlivý), něco v jejich tvářích „překračuje psychologii, anekdotu, funkci, překračuje význam, aniž by se však redukovalo na nepoddajnou přítomnost každého lidského těla“ (tamtéž, s. 62, překlad upraven).

Třetí smysl proto spadá do oblasti rodícího se značení, *signifiance* (nikoli *significance*, signifikace); zatímco první dva významy jsou zřejmé, vycházejí vstříc (*sens obvie*), vyčerpávají se v gestu záměrnosti (byť nemusí být přímo a nutně zamýšlené), naopak třetí smysl je suplement, neznatelný „přebytek“, „zároveň vytrvalý i unikavý, hladký a plachý“ (Barthes 1977 [1970], s. 54). Podle Barthesovy formulace dokonce třetí, tupý smysl spočívá v označujícím, ale nemá označované, což je sémioticky myšleno *contradictio in adiecto*. *Obtuse sens* jinými slovy otevírá přehlédnutelnou, kulturní oblast do „nemožného“ tupého úhlu, nekonečnosti „sdělení“ (jazyka); patří, říká Barthes, do

⁹⁷ Srovnáním Barthesova tupého smyslu a nezáměrnosti zabýval Mojmir Grygar; u něj se však dospívá k poněkud odlišným závěrům (Grygar 1990). Viz dále.

rodiny hříček, zbytečného výdaje, karnevalismu, je to „skandál“. Jiným příkladem je stařena truchlící nad Vakulinčukovou smrtí; zde se signály tupého smyslu soustředí podle Barthesa v liniích šátku staženého nízko do čela, skleslých semknutých víček, rybích ústech stařeny sevřených do podkovy. Jako by se zde zvýrazňovala a zároveň paradoxně stírala hranice mezi výrazem a převlekem (podobně: teatrální Ivanova bradka), a to právě prostřednictvím vysoce symbolizované, zvrstvené stylizace scén, kterou vždy něco ale překračuje. Dalším z příkladů je dokumentární fotografie Herrmana Goeringa, mířícího lukem na nacistickém shromáždění, imitovaném lovu, jehož esteticko-symbolickou hodnotu (demonstrace zacílení, teatralita lovu) narušují připitomělost opodál stojícího lučištníka s jeho „kostýmem“, Goeringovy přerostlé nehty, cetka prstenu na jeho ruce, imbecilní úsměv „patolízala“ v pozadí.

Je zjevné, že Barthesovy příklady jako *příklady* tupého smyslu je přes jejich názornost do značné míry nemožné přenést, sdělit (logicky by ho musely převést do režimu kódovatelnosti), a má-li čtenář tendenci nacházet obtuzní, nestravitelné pablesky „ne-významu“ (nevýznamu produkováného vždy už na pozadí významovosti) na stejných „označujících“ jako Barthes, jedná se spíše o zpětný efekt – a tedy přesně tím, co *sens obtuse* není, účinkem jazyka: byť samy fotogramy zachycují evidentně kvality jazykově nevypověditelné. Barthesův *sens obtuse* je tedy vyznačitelný přesně řečeno jen jako řada Barthesových příkladů – a totéž, jak uvidíme, bude platit i pro pojem *punktum*.

Pokusme se shrnout: třetí smysl je teoreticky umístitelný, ale nepopsatelný, je přechodem od (filmového) jazyka k *signifiance* a zcizuje referenční efekt. Je to zároveň „prázdné označující“ bez označovaného a trvalá potence eretismu, podráždění, která podřívá nikoli obsah, ale celou praxi významu. Tupý smysl je podle Barthesa vlastní rovinou „filmovosti“, tím, co nemůže být popsáno, zobrazení, které nemůže být zobrazeno. Barthes chce, aby spadalo „jednou nohou“ do oblasti znaku, a tak chce z hlediska sémiotiky „lokalizovat“ ono podráždění. Podobně Grygar (1990) míní, že tupý smysl i nezáměrnost je součástí znaku, nejsou do díla vnášeny zvenčí, přestože rozsah a kvalitu této „třetí“ vrstvy určuje sám vnímatel. V našem pojetí, kdy je tupý smysl vztažen ke gestičnosti, se musí jednat o podmínku znaku samotného, která ve znaku, v jeho tradiční sausserovské definici,⁹⁸ obsažena není, byť je jím nesena. Na Barthesovi je fascinující jeho snaha hledat tuto rozrušující energii právě ve vysoce a z podstaty sémiotizovaných systémech, jako je „jazyk umění“, což se specificky promítá do vývoje Barthesova myšlení. Zatímco celou jednou svou částí díla, zvláště raného (*Mytologie*, *Nulový stupeň rukopisu*), Barthes provádí dekonstrukci zdánlivě přirozeného, plného charakteru rukopisu nebo mimetické reference (například *effet de réel*), jeho komplementární částí (*Roland Barthes o Rolandu Barthesovi*, *Světlá komora*, zčásti *S/Z* a *Sade*, *Fourier*, *Loyola*) je právě toto hledání, snaha pojmenovat nebo „napříč“ kódy tematizovat toto nepojmenovatelné.⁹⁹

Podobně jako Kristeva umísťuje Barthes tento disruptivní element ve značení (*significance* → *signifiance*) do kulturní dimenze s politickou vidinou převrácení vztahu

⁹⁸ Produktivitu peircovského pojetí znaku se pokusíme zhodnotit v kapitole o Umberto Ecovi; neznamená to ale, že v sausserovské koncepci znaku nelze myslet „vnějšek“ znaku; to je právě ona cesta, kterou se vydává francouzské myšlení v 60. letech zdůrazněním textu, textovosti, psaní, *écriture*. Viz Petříček 2004 nebo Haman 2006.

⁹⁹ O periodizaci Barthesova psaní viz například Barthes sám (Barthes 1994 [1975]) nebo Marcelli 2001. Barthesovým myšlením se zabývá i připravovaná monografie Jakuba Česky (v tisku).

mezi inteligibilitou a nesrozumitelností (a s tím simultánně – v sémio-marxistickém podtónu – kapitalistických výrobních vztahů). Tak *sens obtuse* (více než pozdější *punctum*) spadá pod revoluci textovosti a spojuje se se subverzí mýtů a narativů. Je zde ideologická ostrost („*punctum*“): „dráždivé“ jsou Ejzenštejnovy filmy – obrazy selhavší revoluce, pěst dělníka, která není pěstí nacisty, tj. hrozcí, nýbrž zatnutá ve vnitřním uvědomění atd. V těchto souvislostech zavádí slovenský filosof Miroslav Marcelli ve své barthesovské monografii *Příklad Barthes* (2001) pojem amplifikace a spojuje jej i s pojmem gesta; připomíná se (Barthesem opakovaný) Baudelairův výrok „emfatická pravda gesta ve velkých životních situacích“ (např. in Barthes 2005a [1980], s. 28) a uvádí do spojení s amplifikací, což je řeč, která se napájí na předcházející řeč, aby ji převyprávěla a vygradovala („řeč, která pokračuje v předcházející řeči“, Marcelli 2001, s. 114). Rétorická amplifikace zavádí na jedné straně silnou asymetrii mezi jazykem a světem, na straně druhé nechává expandovat „vnějšek“ jazyka (tělo) do jeho „vnitřku“. Na „sémantickém paradoxu ireverzibilních amplifikací“ (Marcelli 2001, s. 141) je nepochybně založena příkladovost Barthesova tupého smyslu – i pozdějšího *punkta*.

Integrovat oba pojmy, přestože je od sebe dělí desetiletí (*punctum* se objeví ve Světlé komoře v roce 1980) a Barthes je spolu nikdy explicitně nespojuje, je přes jisté nesoulady pevně podložený krok.¹⁰⁰ Proberme nejprve zmíněné disonantní nebo pouze paralelní prvky; tak například metaforika obou pojmů je v lecčems protikladná: penetrující, pronikající, bodavé *punctum* tu stojí proti tupému (*obtusus*), navrstvenosti, tlumenosti. Esej z roku 1970 se soustředí na fotogramy filmových scén a otázky kostýmů a masek, *Světlá komora* proti tomu na fotografické médium, především portréty – i historickou referenčnost; první se snaží podchytit „filmovost“, druhé „fotografičnost“; v eseji odmítá Barthes to, že by se onen excesivní efekt vázal na tělesnou přítomnost, zatímco klíčovou součástí *punkta* je zdokumentovaná ne/přítomnost referentu.

Přesto je dvojice *studium* – *punctum* rozvedením opozice zřejmého a tupého smyslu; ve *Světlé komoře* je *punctum* rozrušující, pronikající, penetrující, disruptivní, přímo zraňující silou, dopadem fotografie, který se vymyká etablovaný kulturním kódům; právě ty nazývá Barthes *studiiem*; *punctum* (*sens obtuse*) vůči nim (vůči zřejmému smyslu) působí jako radiální, příčný a nepředvídatelný element. Na snímku dětí z italské čtvrti (William Klein, 1954) jsou jim (podle Barthesa) špatné zuby klučiny (jemuž kdosi čtvrtý, mimo záběr, z žertu tiskne ke spánku revolver), jinde Tzarova ruka opřená o zárubeň dveří, velká ruka s nečistými nehty (André Kertész, 1926) nebo široký pás a boty na přezku na pečlivě aranžovaném rodinném snímku spořádané černošské rodiny (James Van der Zee, 1926).

Jaké jsou tedy společné rysy *punkta* a tupého smyslu? Jsou jimi nezáměrnost, neprediktabilita, „příčnost“ vůči komunikační, symbolické, dokonce estetické vydatnosti; spojuje je obtížnost, nebo spíše principiální nemožnost parafráze, zároveň ale naléhavost, která vybízí k jejich zachycení. *Punctum* i *sens obtuse* – snad jim můžeme začít říkat *eratický smysl* – jsou vlastně nemožností, nelze si je „zapamatovat“ (například budu-li chtít vidět fotografie „Barthesovými“ očima, zjistím, že mě penetrují, svou nezáměrností a věcností pronikají jiné elementy, byť leckdy budu mít dojem, že skutečně „cosi“ na

¹⁰⁰ Srovnáním těchto i dalších korelativních pojmů, jako jsou *jouissance*, *satori*, *haiku* a *signifiante*, se věnovala řada komentátorů Barthesova díla, například Michael Moriarty, *Roland Barthes* (Stanford : Stanford University 1991), Andrew Brown, *Roland Barthes: The Figures of Writing* (Oxford : Oxford University Press 1992) nebo Derek Attridge (1997).

oněch obrázcích – a možná tak začnu hledět i na jiné snímky – vyzývá ke „čtení proti srsti“); eratický smysl lze tak evokovat pouze jako příklad a *jen* jako příklad (sebe sama) (Barthes jejich nezapamatovatelnost sám ilustruje, když se vrací k rodinnému snímku a punktem lokalizuje do ještě jiného, třetího horizontálního prvku: ani přezka, ani pás, ale zlatem protkaná stužka kolem krku, která mu evokuje jakousi melancholickou, genderově stereotypní vzpomínku na sestru otce, která zemřela jako stará panna). Jak dovozuje Attridge, třetí smysl i punktem „fungují spíše jako vlastní jména“ (Attridge 1997, s. 80), jsou jakoby označením třetího smyslu nebo punkta v samém Barthesově psaní.

Jakmile podnikneme pokus zprostředkovat – k zprostředkování vybízející – *sens obtuse* nebo *punctum*, tento eratický smysl se ze své přebytkovosti a idiosynkratičnosti vřadí zpět do obecných regulí znakových praxí. Eratický smysl je tak nesen naléhavostí své nezařazenosti (nezáměrnosti, věčnosti) i nezařaditelnosti (suplementovosti), přestože například mnohé z fotografií, a to Barthes přímo nezmiňuje, závisí ve svém punktuálním účinku (též) na popisku externí informaci (studiu) pod fotkou (kupř. že zde je Lewis Payne před popravou nebo tento filmový fotogram drdolu znázorňuje truchlení nad Vakulinčukovou smrtí). Jak upozorňuje Attridge: „Sama instituce západního umění, tak, jak existuje celá staletí, vyžaduje, aby byla jakási oblast nedostupná kalkulaci kódů a sémů. [...] Naše odezva na tuto dlouhou historii suplementárního *je ne sais quoi* nebo ‚bezejmenné milosti‘, která se stává oživujícím principem díla, je podstoupit naprostou demystifikaci – ukázat, že tato vlastnost díla vždy operuje kulturně, ideologicky, psychologicky, somaticky nebo v nějaké kombinaci předchozích funkcí“ (tamtéž, s. 84).

Zbývá, „přebývá“ zde nicméně stále cosi: pocit jejich suplementarity (v derridovském smyslu) vůči kulturním systémům. Všimněme si, že přese všechno řečené příklady něco sdílí: pocházejí z hraničních zón těla (z meze, kam Kristeva umísťuje pojem abjektu), jsou to často výrůstky a „ornamenty“, lidské nehty, vlasy, vousy, zuby, prsten, boty, náhrdelník nebo – a tento moment je patrnější u tupého smyslu – jakési zjevení šaškovství, pitomosti, ubohé (a tím pravdivé) imbecility v řádu symbolična (vzpomeňme na „hloupý“ nos dvořana, na Goeringova „patolízala“ i nosiče toulců). Nevyjádřitelnost, vzpurnost eratického smyslu podněcuje čtenářovu subjektivitu – čtenář obraz (ovšem až po vztažení ke zřejmému) znovu „píše“; ve *Světle komore* ještě výrazněji, například reprodukce Zimní zahrady, z níž vyrůstá celá druhá část, se v knize neobjeví, protože „[e]xistuje pouze pro mne“ (Barthes 2005a [1980], s. 72), pro Barthesa. Samotné chybění Zimní zahrady je stopou punkta, zraňující (a neodvolatelné) nepřítomnosti matky.

Tím se dostáváme ke zvláštní spojitosti fotografie a punkta, která podle Barthesa spočívá v bolestné tenzi mezi nepřítomností, časovou nedostupností mimetizovaného a jeho naléhavé, přítomné vystavení fotografií. Barthes toto napětí podpořuje Kafkovým citátem, nejspíš fiktivním (z paměti silně pochybné věrohodnosti Gustava Janoucha, *Hovory s Kafkou*): „Věci se fotografují proto, abychom je vypudili z mysli. Moje příběhy jsou způsob, jak zavřít oči“ (cit. in Barthes 2005a [1980], s. 54). To je jakési „druhé“, nové punktum: fotografie říká (a to je vlastně její *gesto*): *Ça e été*: Toto bylo.¹⁰¹ Je ironické, že právě Barthes (který například věnoval jeden oddíl své dřívější eseje „Fotografické sdělení“ (1961) „trikovým efektům“) zde za základ fotografie považuje zpřítomnění referentu – byť, jak jsem viděli, rozporného – a chápe ji jako certifikát

¹⁰¹ Francouzština – jako angličtina – ovšem umí lépe vyjádřit vzájemné překrývání prezenta, minulosti i budoucnosti než v tomto ohledu „tvrdší“ čeština.

přítomnosti. Důvodem není absolutizovat (sebe)autentifikační moc fotografie (za což kritizuje Barthesa z derridovských pozic Attridge), zachycení referentu, nýbrž zdůraznění samé utvářenosti věcí, která je činí smrtelnými, polapení předmětu, které je jeho zrušením. Sám Attridge hezky shrnuje: toto polapení puntuality „není nemožné proto, že jeho singularita je rezistentní, tvrdé, neměnné jádro, ale naopak protože je zcela otevřená, vždy odpovídající na strukturující povahu kultury a ideologie v daném čase a místě, vždy nesená a nově zrozená, nahodilost partikulárního setkání věci a diváka, posluchače nebo čtenáře a vždy připravená podvolit se kodifikačním postupům, které vymazávají právě to, co ji činilo singulární“ (Attridge 1997, s. 88).

Co se pojí s fotografií není tolik referent sám v účinku své reálnosti ale implikace reference jako něčeho co *bylo* (nebo spíše je myšleno jako byvší) singulární, jedinečné.¹⁰² Proto lze myslet tuto gestičnost (zrozenou v nezáměrnosti: většina lidí by řekla: fotíme věci proto, abychom na ně nezapomněli) v aplikaci na literární texty. Tím nechceme říci, že ono gesto v literatuře nezáměrně vtěluje do textu singularitu momentů jeho zrodu, ale spíše že v singularitě, událostnosti jeho dání k dispozici i předpokládané recepci je obsažen osten možnosti i nemožnosti (pragmatický rozpor; vzpomeňme na antinomie lyrických konfesí). Tato ne/možnost je samozřejmě vysoce symbolizovaná a konotovaná, právě ale z její zvrstvenosti intenzivně zableskne přítomná nepřítomnost, možná nemožnost reálna, punkta nebo eratického smyslu.¹⁰³ (Pokusíme se to ukázat v kapitole VIII.2, „Metleptické protnutí“). Ještě relevantněji pro procesy, jimiž se rodí význam: při recepci vyvstavší věci nejen „zapadají do sebe“, ale zároveň samy sebe opouštějí.

Rádi bychom mysleli („autorskou“) gestičnost v její rozpornosti i vzhledem k textu (možnosti/nemožnosti, kterou intenzivně evokuje zvláště fikční text i totožnosti/netotožnosti, kterou intenzivně evokuje každý text, který se stal veřejným),¹⁰⁴ tak, že s sebou inherentně nese i svůj třetí, eratický smysl, překračující primární i sekundární rovinu signifikace. Je v ní cosi, co není ani sdělením, ani stylizací v nejširším slova smyslu, ale pouhou motivitou, čímśi bezděčným, hybností bez praktické i symbolické „hodnoty“. Objevuje se nejprve otázka, jak by se punktem a třetí smysl – což není *totéž* co gesto, gestičnost – projevovalo v jazyce; muselo by se jednat – a ukažme si to na příkladu Barthes – o jakési meziprocesy, rytmus závorek a uvozovek, nedourčitelná „prázdná místa“: takovým by u Barthesa byl například i *netematizovaný* přechod od *sens obtuse* k *punctum*, to, že mezi jedním i druhým pojmem není u autora stanovena explicitní návaznost. Podobně (byť zde vždy hrozí hrubá trivialita argumentu ad hominem) můžeme pozorovat u Barthesa smysl pro homoerotizaci těla nebo pro fetiše vlasů, nehtů, prstenů, stužek. O zachycení takových tekutých, trhlinných „bodů“ textu se snaží například Marie Langerová¹⁰⁵ ve čtení Máchovy „Poutě krkonošské“ (psána 1833–

¹⁰² Srov. J. Derrida: „Deaths of Roland Barthes“, in *Philosophy and Non-Philosophy Since Merleau-Ponty*, ed. Hugh. J. Silverman (New York : Routledge, 1988), s. 259–296.

¹⁰³ Připomeňme, že v českém prostředí se pojmem události a punktu věnoval Josef Fulka (2004), pojem punktu asocioval s Mukařovského nezáměrností Jan Matonoň (2010), paradoxní vztah záznamu a singularity – která je zpřístupnitelná pouze prostřednictvím opakovatelnosti kódu a technologie, která ji simultánně ruší – reflektoval Louis Armand (2007). Fulka usouvztažňuje pojem punktu s Lacanovým reálnem i Kristevy analogickým sémiotickým – k tomu podrobněji viz kapitola XV. „Julia Kristeva a tělo v subjektu/subjekt v těle“.

¹⁰⁴ Gestičnost je ovšem (v silném smyslu rozpornosti) vlastní každé řeči, každé promluvě, veřejné nebo neveřejné, fikční nebo nefikční, literární nebo „faktové“.

¹⁰⁵ „Poznámky k zvukomalbě“, *Česká literatura* 2006, 54, č. 2–3, s. 175–186.

1834) nebo Jan Matonoha (2009) svým pokusem o čtení/psaní „ženského rukopisu“ (u Milady Součkové, Věry Linhartové, Sylvie Richterové, Daniely Hodrové i Bohumila Hrabala). Přesto se v našem pojetí vposledku nemůže jednat o určité (vydělitelné, jmenovatelné) znaky gesta – samým pojmenováním se totiž „vyruší“; autor se stává čtenářovou fikcí. U nezáměnosti, eraticnosti musí jít o samu podmínku performování takového gesta, které je zároveň neoddělitelné od svého původce, byť pouze v onom momentu *přechodu* z čtení v psaní; čtenářův „autor“ je tak vždy psaný – stejně jako (ovšem nikoli souměrně) autorův čtenář.

Na rozdíl od Jankoviče si nikterak nepředstavujeme symetričnost a re-konstruovatelnost gesta geneze a recepce; jeho komentář chce smířit Mukařovského tezi o navození významotvorného procesu v čtenáři s představou re-konstrukce: „směřuje k té přechodné a vzácné chvíli, kdy obojí – ráz utváření a „zrození smyslu“ – jsou ještě nerozlučně spjaty“ (Jankovič 2005a, s. 843). Toto zrození smyslu se děje jen v subjektu čtenáře, který tak snad překračuje svou „subjektovost“ (ve foucaultovském smyslu) – v přechodu, kdy se sám stává subjektem vypovídání.

U Barthesa můžeme tento přechod – v němž zahlédáme „eratického“, „reálného“, vypovídajícího Barthesa (Barthesa, který ale právě nic nevypověděl) – pozorovat ve zmíněném mlčení o souvislosti tupého smyslu s punktem, přeryvu Barthesa, který rád opouští sebou ustavenou terminologii (všimněme si též: „dvojsmyslnost“ (rukopisu) v Nulovém stupni nahrazuje „mytologie“ v Mytologiích, kterou nahrazuje „konotace“ v Základech sémiologie; konotace se pak jednou jeví jako zlověstné, ideologické zprůhlednění primárního znakového systému, podruhé, v *S/Z* jako nabídka plurality klasického, čitelného textu). U Mukařovského často vidíme tentýž přechod tematizovaný – a v tom zase spočívá, zdá se, „reálně“ českého strukturalisty, v budování, které se neustále „hroutí pod rukama“.

Zatím jsme tedy řekli, že eratický smysl se jeví v přeryvech, záhybech textu, které nelze předvídat, a tím méně do textu vkládat. Jak přesně se ale v literárním textu jeví gestičnost, která sice eratický smysl nese, synonymní s ním ale není? Gestičnost se takto zdá myslitelná jako propůjčení hlasu, jistý efekt *écriture*. Specifikuje se tak vztah mezi *écriture* a (a/sémantickým) gestem, na který jsme upozorňovali dříve (Müller 2006). Tehdy jsme se soustředili na Barthesovo pojetí *écriture* v *Nulovém stupni rukopisu*, *Le degré zéro de l'écriture*, 1953 (překlad „rukopis“ jej neprávem odtrhuje od myšlení „écriture“, tedy spíše psaní, u Jacquesa Derridy v *De la grammatologie* (1967) a souborech statí *L'écriture et la différence* (1967) a *Marges de la philosophie* (1972)¹⁰⁶ i Jacquesa Lacana); *écriture* lze u Barthesa definovat – po zohlednění jeho následujících prací, jako jsou *Mytologie* a *Základy sémiologie* – jako formu sekundárního sémiologického systému. V *Nulovém stupni* – a zde shrnujeme své závěry ze zmiňované studie „Rukopis“ a „sémantické gesto“: několik strukturalistických paralel“ (Müller 2006) – zajímá Barthesa literatura jako výrazný případ konotovaného (sekundárního sémiologického) systému, neboť její označující je tvořeno systémem označování (jazykem); tématem je jistá zákeřnost a manipulativní potenciál konotovaných systémů a zároveň místo „rukopisů“ v historii. Barthes si například všímá zrodu rukopisu v 17. století, kdy se kodifikací klasické gramatiky ustaluje francouzština v podobě národního jazyka. Vznikem jednotného klasického rukopisu ale ještě nevzniká otázka rukopisu; až

¹⁰⁶ V přítomném textu pracujeme především s texty: *Gramatológia* (Derrida 1999 [1967]), *Texty k dekonstrukci* (Derrida 1993) a *Writing and Difference* (Derrida 1978 [1967]).

do poloviny 19. století je jediným rukopisem ten „buržoazní“, říká Barthes. Forma je dotud číře ve službách obsahu, buržoazní rukopis nezná otázku řeči, jen ornament. Až převratem v evropské demografii, vznikem moderního kapitalismu a rozštěpením francouzské společnosti na tři „znepřátelené třídy“ dochází podle Barthesa k množení rukopisů. Zde pak vzniká rukopis jako cosi, co získává tvářnost průzračného média, nástroje sdělování, co je ale přitom historicky – ideologicky – zvrstveno; zároveň – ve vztahu k dějinám literatury – vzniká pro Barthesa problém hledání nulového stupně, které je předurčeno ke zrušení sama sebe. Je zde tedy i jakási volba „rukopisu“, jímž se pisatel snaží určit tón i étos svého díla, to, pro koho jej píše; vybírá formu, jíž zároveň zaujímá poměr k historii. Obě složky Barthesem naznačené koncepce volby (svoboda i danost) vystihuje právě výraz „gesto“: volba rukopisu je gestem volby. Na Barthesově neterminologizované, ale vracející se metafoře „gesta“ ulpívá tak konotace marnosti z obratu „bylo to jen takové gesto“: volba rukopisu je předem limitovaným aktem; je však i vnitřním gestem, morální intencí.

Proti tomu Mukařovského sémantické gesto, podmíněné estetickou funkcí, zahrnuje celou strukturu (tedy v Barthesově terminologii i první sémiologický systém) a týká se i recepčního procesu (zatímco „rukopis“ je intencí, která se týká formy druhého systému). U Mukařovského neruší obrodu estetického citu (kterou sémantické gesto navozuje) žádný skrytý historický pohyb, když stav předchozí estetické normy umělecký vývoj sám nevyhnutelně proměňuje.

Pojem „gesto“ tedy vyžaduje zúžení; chápeme jej odteď jako *propůjčení* (se) hlasu, *umístění* tematizovaného vypovídajícího subjektu do světa textu (dokonce – s vědomím výše vyslovených výhrad – onou přechodovou „zónou“ (pro nás: spíše aktem), kterou Červenka v návaznosti na teorii fikčních světů nazývá světem hry s fikčním světem). Literární i fikční text tuto gestičnost zvýrazňují, týkat se ale musí veškerých veřejných textů, v němž se „dává“ (jakkoli implicitně) promlouvat nějakému vypovídajícímu já. „Gestičnost“ je tedy vždy prodloužení média, určitého typu diskurzu, jež přijal autor i vnímatel, funkcí, jíž kdosi promlouvá (respektive nechává promlouvat) v diskurzu jako subjekt, vypověditelné „já“, předpokládá přeložitelnost textu představovanou interpretační komunitou, přičemž v samém tomto prodloužení – s Marcellim: v amplifikaci – je obsažena ireverzibilita (chceme-li „nečitelnost“), rozpornost, netransparenost, zvrstvení. (Rozporná gestičnost, model pohybu odporuje klasickému strukturalistickému, výrazně spaciálnímu, v čase zmrazenému modelu přihrádek, obdélníků, stavby a rovin; manifestuje vždy obtížnost konverze jednoho modelu v druhý a tento zdánlivě mírný posun důrazu má značný význam. V přesně myšleném dění smyslu není možné myslet subjekt díla – sám tento subjekt je gestem, kterým se zcizuje sám sobě.) Není tedy zcela lhostejno, o jaký typ textu – ovšem v pragmatickém, instrumentálním slova smyslu – se jedná:¹⁰⁷ *cirkulující text* konotuje přehyb totožnosti/netotožnosti vypovídajícího subjektu (čtenářova pisatele v textu a čtenářova pisatele „před“ textem), *fikční text* konotuje – ještě navíc – přehyb možnosti/nemožnosti (existence/neexistence) všech tematizovaných subjektů. To je zřetelné u citátu. U kolujícího textu se postulují usouvztažitelnost promluvy

¹⁰⁷ Expanzi pojmu text, k němuž ještě učiníme pár poznámek vzápětí, lze pozorovat od 60. let s dílem R. Barthesa, J. Kristevy, C. Lévi-Strausse, takže se rozšiřuje na nesmírně široký soubor jevů, od díla k textu, intertextu a textovosti se dostáváme k textu identity, podvědomí, snu, obrazu, módy, mýtu, kultury, města i reality *per se* (viz například Lévi-Strauss 2006, Lotman 1970, Marcelli 2004, Hodrová 2001, 2006).

v uvozovkách vzhledem k původci, jehož lze „dohledat“, byť (pouze) jako vypovídající subjekt jiného textu (nebo v jiném textu) (vyhledat skutečného původce, civilní osobu, je možné, ale ověřit u ní nelze nic). U fikčního textu se rodí promluva v uvozovkách s promluvou samou a jejím jediným „kontextem“ je výpověď fikčního vypravěče (případně lyrického subjektu), to jest i gesto, jímž je sám založen.

Takto pojaté gesto – *propůjčení se řeči* – odpovídá drobnému rozdílu mezi pojmy *écriture* a text. Text je po Barthesovi, Kristevě (a jejím čtení Bachtinovy dialogičnosti) nebo tartuském sémiotikovi Juriji Lotmanovi myšlen ve své otevřenosti, ve strukturu, různoreči, pohybu odkládajícího označované, pluralitě, de-autorizovanosti i psatelnosti (viz Lotman 1990 [1970], Kristeva 1999 [1969], Barthes 1977a [1971], Bílek 2003, Marcelli 2004). *Écriture* (psaní), s nímž se „text“ stává stále více koextenzivní, primárně myslí též diferenciaci, hru označujících a procesualitu, zároveň ale (a například u Lotmana, ale i Barthesa to platí přitom též pro text) myslí i dekonstrukci neutrálního, bezbarvého „stylu“, „rukopisu“, „průhlednosti“ písma (u Derridy) a literárního „realismu“ (u Barthesa); francouzské slovo *écriture* má tedy od začátku na mysli falešnost této zdánlivé průzračnosti a naopak nutnou zpřehýbanost psaní-textu.

Hezky to vyjadřuje Miroslav Petříček (2004): „Pojem **text** jako nástroj polemiky s příliš rigidními verzemi strukturalismu měl [...] označovat jistou virtualitu a jistou zásadní otevřenost. Zároveň ale (a to zejména v blízkosti druhého pojmu, pojmu *écriture*) i **hutnost**, **densité** ve smyslu svézakonnosti, autonomie, neredukovatelné specifčnosti, to jest ve smyslu nepodřízenosti označovanému; **text** potom není ani pouhým průchodem či průhledem k nějak již existujícímu označovanému, ani není pouhým nositelem smyslu. Text, řečeno barthesovsky, je **významotvorný proces sám**; nikoli signifikace, nýbrž **signifiante** [...]. **Dění smyslu**, řečeno co možná nejvýstižněji slovy Milana Jankoviče. Anebo – pokud se necháme vést perspektivou intertextovosti, je text **stereografie**: toto nehezké slovo chce označit konvergenci i divergenci různých „hlasů“, jejichž původ je však již dávno ztracen v nepamětných hloubkách již napsaného a řečeného, takže každá výpověď, jakmile je vyřčena v tomto prostoru, vzápětí přichází o možnost jasného určení svého původu. A **text** (teď již ale synonymum *écriture*) má svým nevyhnutelným pozadím toto šero a tuto nerozhodnutelnost. Textura textu se stává spleť a spleť houštinou, v níž lze pouze uváznout ve snaze prodrat se skrze ni ke světlu. Nová četba není opakováním staré, nýbrž je „produkcí difference textu“; pojem textu, který klade takový důraz na otevřenost, právě proto stvrzuje **neprůhlednost**: to, co se zdá být plně transparentní až neviditelné, nabývá jakoby hmatatelné, tělesné podoby, zhutňuje se a samo se zviditelňuje. S textem již prakticky synonymní pojem *écriture* pak ještě silněji evokuje blízkost k **figuře**, tvaru. Neboť ono zviditelnění je třeba chápat doslova – kdybychom neviděli písmena, nemohli bychom číst: banální tvrzení, v němž je ale najednou patrné, že **čtení se nějak dovolává vidění a vidění čtení**, že viditelné a čitelné je do sebe zaklesnuté, a to proto, že nelze mít jednoduše na jedné straně čtení a transparenci a na druhé straně vidění a materialitu, o kterou se musí zastavit pohled, aby viděl“ (Petříček 2004, s. 536, zvýr. M. P.).

Inspirativní je pro naši argumentaci zvlášť spojitost *écriture* a textu s figurativností, viděním tvaru, to jest i ztělesněním smyslu – a tedy gestičnosti. Zatímco my se obracíme pro reflexi této tělesnosti a vizuality textu k Barthesovým paradoxním rozvahám nad fotografiemi a fotogramy, Petříček zajímavě připomíná Husserlovy *Karteziánské meditace* (1968), kde se zvažuje fundamentální povaha žité tělesnosti při

ustavování intencionality vědomí vzhledem ke světu. Petříčkova reflexe pozoruje právě jistá trhlinná, přechodová místa výkladu velkého německého filozofa. Husserl, aby doložil, že jeho fenomenologie, mající východisko v „egu“, není solipsistická, ukazuje, jak zvláštní postavení má vědomí těla. S druhým, s alter ego se totiž setkáváme na jedné straně jako s tělem – jako s věcí mezi věcmi, na straně druhé však též s tělem „ztělesňujícím“, neboť mu připisujeme vědomí: je to tělo osoby, někoho. Lidské tělo se jeví především skrze vnímání, tedy vzhledem k aktuálnímu světu ego-vědomí, k němuž se toto vědomí intencionálně vztahuje; tělo se ale vzápětí jeví jako druhý, alter ego, protože není kladeno jako takové, ale právě ve spojení s tím, že je intencionálně míněna i osoba tímto tělem ztělesněná. Proto se „na rozdíl od věcí ve světě, které jsou průhledné, které kladou jen relativní dopor mému uchopování, protože se vždy jeví v rámci určitého stylu, předznamenáného příslušnými horizonty, do nichž jsou ve světě [...] zasazeny, [...] druhý [...] skrze tělo jeví jako **alter ego**, což současně znamená jako cosi radikálně **nepřístupného**, protože nadaného hutným jádrem čili sférou nitra, k níž nikdy nemohu proniknout“ (Petříček 2004, s. 535, zvýr. M. P.). Podle Petříčka jsou tyto úvahy „dosti překérny“ pro fenomenologii a myšlení čistého vědomí. Tyto postřehy se nicméně, jak uvidíme, dobře snášejí s pojetím subjektu v pohybu u Julie Kristevy, což je subjekt, který theticky kladoucí ego přesahuje, jsouc propojen s procesy nevědomí a tělesnosti. V „V. Karteziánské meditaci“ pak, jak Petříček připomíná, Husserl dovádí analogii do důsledku: tak jako uchopujeme alter ego skrze jeho tělo jako něco cizího, tato cizost, jinakost zasahuje i uchopení vlastního, žitého a anonymního těla. „Vlastní tělo je nějak nadáno radikální ‚jinakostí‘, **alteritas**. A je-li, jak chce klasická fenomenologie, žitá tělesnost podmínkou ukazování se věcí pro mě, znamená to potom, že ve vědomí (definovaném intencionalitou) je vždy také cosi neprůhledného, neprojasnitelného jako neredukovatelný moment cizoty vlastního vědomí“ (tamtéž, s. 535–536).

Nás zde zajímá tato úvaha proto, že asociuje právě písmo/psaní (*Schrift, écriture*) s „tělem“ smyslu a ztělesněním smyslu. Mluvit o gestu, gestičnosti se pak nezdá zcela metaforické – a subjekt vypovídání se nejeví (jak míní Jonathan Culler) jako zcela „rozpuštělný“. Je to snad i proto, že kdesi v genetických procesech smyslu musela někde ležet i ona alteritas, s níž autor propůjčuje hlas sobě nebo druhému mluvčímu. Lze říci, že v případě fikčních textů nabývá „gesto“ podoby trans-lokuce (in Červenka 2005; podstatný je ale zde onen spojovník), při němž „autor“ (vždy už pouze i sám pro sebe „pouze“ myslitelný a hypotetizovatelný) transponuje lokuce, ilokuce a perlokuce v nějakého tematizovaného mluvčího, přičemž samotný akt-gesto je intenzivně konotovaný a denzní; onen materiálně-vizuální záhyb (gestičnost) textu je koncentrován v onom spojovníku mezi morfěmy /trans/ a /lokuce/. Můžeme zde dodat, že je zřejmě rozumný předpoklad, že „eraticnost“, erupitivnost, nahodilost třetího smyslu se nejsilněji dává pocítit ve vysoce kódovaných, esteticko-symbolicky zhuštěných diskurzích.

Ve spojení s autorským subjektem lze uvažovat i o tom, jak rezonance eratického smyslu (se záměrným) působí na obrazy autora, dokonce i ty skutečně vizuální; představují si Ejzenštejna s jeho aranžovaným, kompaktním balíkem účesu nad hlavou a vizionářským pohledem; podmračený cílevědomý pohled Milana Kundery s výraznými mírně zdviženými paralelami čar na čele (sám vývoj jeho mytologických obrazů se symptomaticky spojuje s autorskou figurou jeho románů i esejů); staršího Hrabala s jeho „selskou“ bradou a „řeckým“ účesem atd. Proč tyto fantomatické vizualizace „obrazu autora“ zmiňují? Jednak proto, že si očividně při četbě – to jest v rámci recepčního

procesu – nepředstavují takového „Hrabala“ nebo „Kunderu“ jako partnery v dialogu; ti se stávají textovým autorem, který stylizuje, staví personu¹⁰⁸ vypravěče nebo dalších subjektů do světa textu; textový autor je pak ovšem, zdá se, v nekončícím pohybu značení a interpretovatelnosti potenciálně vztažitelný též do fikcí funkce autora; v tom smyslu nelze zamítnout ani tyto „eratické“, karnevalové, fantomatické osoby-vizualizace jako jednu z podmínek užití i interpretace textu.¹⁰⁹

O antropologickém „smyslu“ této gestičnosti lze uvažovat s originálním sémiotikem Ivo Osolobě (u něj ovšem příznačně v kontextu dramatu): „Divadlo zčásti užívá metaforicko-metonymických modelů: párek, který jí na jevišti (hladový) herec, je nepochybně skutečný párek a někdy i chuť, s níž jej slupl, je skutečná a nepředstíraná; park, který „hraje“ v přírodním divadle, je skutečný park (i když, jak správně rozeznává Zich, hraje jiný park) a [...] mladou dívku hraje na jevišti (zpravidla) skutečně mladá dívka, tedy kus skutečného, autentického mládí, jeho „nahodilý vzorek“ – v tom „vzorku“, v tom „kusu celku“, v té metonymičnosti je právě podstata *autenticity*“ (Osolobě 2003, s. 119).¹¹⁰ Podstatou komunikace na divadle není skutečná komunikace, ale simulovaná komunikace, jejíž skutečností je ona metarovina, na níž se představené akty a subjekty realizují; je to tedy skutečná komunikace pouze ve smyslu komunikace o komunikaci (metakomunikace). V návaznosti na Gregoryho Batesona (autora pojmu *double bind*) pak Osolobě konstatuje inherentní paradoxnost této zvrstvené „herní“ aktivity: „Metakomunikace „toto je hra“ by bylo možno také verbalizovat: „Tyto akce jimiž se nyní zabýváme, představují jiné akce, ale neznamenají to, co by znamenaly tyto akce samy.“ Tento výrok obsahuje paradox typu Epimenidova či Russellova, a tento metakomunikativní paradox je *příčinou paradoxů hry, fantazie, snů i umění*“ (tamtéž, s. 121). Hravá imitace u vyšších živočichů, hra na lov, kousnutí, hraný útočný skok (který je ale „skokem“), se z metonymického principu signalizace přeměňuje v metaforický princip hry. „Papírová pucka, s níž si hraje kotě, a snad ani špička vlastního ocásku, za níž se vytrvale žene, kotěti *nesignalizují nic*“, naopak jsou ale modelem kořisti: jedná se o modelování soupeřivé interakce. Hru lze tedy prvotně popsat jako metaforicko-metonymický model nikoli komunikace, ale pohybu; odtud její primárně motorický, tělesný, interakční charakter. Hru živočišných mláďat lze pak podle Osoloběho chápat jako počátek vývoje sdělovacích modelů, na jehož vrcholu stojí jazyk (a pak ovšem další, zvrstvené virtuální modely včetně literatury); jazykové pohyby (pohyby prstů po klávesnici?) se dají snadno kombinovat (princip dvojí artikulace), jsou „ekonomické“ (jazyk, oko, prst ovládají z nejhbitějších tělesných svalů), ničemu na světě se nepodobají – a proto „mohou být [...] existenčním modelem čehokoli“ (tamtéž, s. 123). Podle Osolobě přes nesmírnou diferenciaci technik zastupování a modelace, prvotní technika

¹⁰⁸ Miroslav Drozda (1990) mluví o narativních maskách.

¹⁰⁹ Připomenout lze i de Manův příklad (de Man 1979) otázky pointující báseň „Among School Children“ (psána 1926) Williama Butlera Yeatse: „How can you tell the dancer from the dance?“ („Jak rozeznat tanečnici od tance?“); podle de Mana otázka přítomňuje dva inkompatibilní významy – pocit, že tělo a gesto (znak a referent, znak a význam) jsou neoddělitelně spjaté, a pocit, že je zoufale nutné je od sebe odlišit; oba významy otázky jsou nespojitelné a jedno, nebo druhé rozhodnutí (otázka je figurativní, tedy řečnická, anebo doslovná) přepisují všechny předchozí významové komplexy textu.

¹¹⁰ Všimněme si Osoloběho genderované rétoriky – gusta (pojmenování se opakuje), s kterým přisuzuje „mladé dívce“ jméno „kusu“. I toto gusto se stává rysem vypovídajícího subjektu, rysem, který může doznat nejrůznějších modifikací, i popření, vztahují jej ale nutně k osobě, již je Osolobě.

pohybového modelování zůstala.¹¹¹ I takto lze tedy vidět metaforu aktu-gesta v literárním textu, nevyčtené úvodní floskule, jež říká: *Představte si, že:...* Z Osolsobého lze vyčíst nejméně dva základní smysly této hry: prvním je (meta)metakomunikace (řeč řeči o řeči); druhým je existenční modelování (viz námi navrhovaná zkusnost); třetím by pak mohlo být artikulace metod modelování – diferenciace „pohybů“, zástupných předmětů a zacházení s nimi jako předpoklad dalšího vývoje sdělovacích modelů. V psychoanalytickém pohledu se tato „imitace“ jeví jako jediná „skutečnost“ člověka, ale i zde, v sémiotickém pohledu Osolsobého nelze „hru“ považovat za pouhou přípravu, cosi zástupného, ale spíše primárně (sebe)záchovného a v metarovině (genorovině) zcela reálného.

Pro zpřesnění představy gesta-aktu, ukázání by pak snad bylo možné využít i pojem ostenze. Podle Ludwiga Wittgensteina i Bertranda Russella povstává veškeré pojmenování právě z aktu *ostendere*, ukázat, ukázání, respektive z ostenzivní definice. Budeme-li chápat ostenzi v obecné teorii poznání, jednalo by se podle Osolsobého o dání něčeho k dispozici něčí kognitivní aktivitě. Nejen v teatrologii by platilo, že ostenze, ukázání je jen jakýmsi „nulovým bodem“ umělecké výpovědi; vlastní, specifickou jeho podstatou by bylo „převtělování“, „hra“, „umělý svět“, „model“ (Osolsobě 2003, s. 31). I pokud pomineme, že sám tento nulový bod je znakové povahy, a nebudeme s Osolsoběm předpokládat předznakové, „signalizační“ stádium jako stav v časovém slova smyslu, ale spíše jako *podmínku řeči*, z ostenze, jejíž samo gesto je vícekrát sémiotizováno, by povstávala ona řeč řeči o řeči, a s ní i (textem vázané, cirkulární) zrození narátora/lyrického subjektu.

VIII.3 Metaleptické protnutí

Rádi bychom se zde krátce zastavili u Genettova pojmu metalepse (Genette 1980 [1972], Genette 1988 [1983], Genette 2003), ovšem v jisté jeho ontologické re-formulaci (Pier – Schaeffer 2004). Metalepse, pojem pocházející už z klasické rétoriky, je v Genettově pojetí přesmyk hierarchické struktury narativu, kontaminace různých úrovní, jejich antimimetické prolnutí. Dochází při něm k narušení narativního rámcování, průniku z jedné diegetické roviny do druhé, porušení hranice mezi světem, v němž se vypráví, a světem, o němž se vypráví: extradiegetická úroveň, obsahující diegetickou rovinu, se s touto „podřízenou“ rovinou protne anebo naopak. Například „autor“ nebo extradiegetický vypravěč tak může vstoupit do sama sebou utvářeného časoprostoru jako jako v případě extra(meta)diegetického vypravěče Kunderovy *Nesnesitelné lehkosti bytí* (1984), který se zvažuje, k jakému rozhodnutí má dospět (diegetická) postava Tomáše (aby k němu nakonec dospěl Tomáš „sám“), nebo jako u extra(meta)diegetického vypravěče románu Laurence Sterna *Život a názory blahorodého Tristrama Shandyho* (1759–1760), který stálými odbočkami prodlužuje otcův poobědní odpočinek, takže čas

¹¹¹ Odchyluje se tak například od chápání simulakra u Jeana Baudrillarda, u něhož se zvažuje (v posunu proti Gillesu Deleuzovi) vztah imitace a originálu v „podivných prostorech postmoderny“. Podstata simulakra ve třetí, postmoderní rovině (proti předmoderní a moderní) je ta, že nelze postavit na jednu stranu dichotomie (obrazu a originálu, znaku a referentu) původní, „reálnou“, aktuální skutečnost a proti ní její mediální napodobeninu nebo obraz, neboť podle Baudrillarda jsou v době postmoderny právě simulakra primárními zdroji, jež realitu simultánně zprostředkovávají a konstituují. Viz například Jean Baudrillard: *Dokonalý zločin*, přel. A. Dvořáčková, Olomouc, Periplum 2001 [1995].

vyprávění se prolíná s časem vyprávěného (Ricoeur 2007 [1984]). Opačný směr pak získává metaleptický průnik například u Julia Cortáзара (*Konec hry*, 1956), když je „čtenář“ románu zabit jeho postavou. Genette zvažuje metalepse v souvislosti se syntaxí vložených vyprávění; jejich estetickým účinkem je podle něj buď komično (L. Sterne, Denis Diderot), fantastično (Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares), nebo směs obého (Jorge Louis Borges, Woody Allen) (Genette 1990 [1983], s. 88).

Jakkoli Genette razí pojem metalepse v souvislosti s vloženým vyprávěním, zvažujeme-li ji – tak jako Marie-Laure Ryanová (in Pier, Schaeffer 2004) – v ontologickém smyslu, zjeví se metalepse poněkud v jiném světle. Mním to, že „ontologická“ metalepse je potenciálně obsažena v *každém* vyprávění, neboť každý narativní akt vytváří nejen vlastní svět příběhu, ale jeho prostřednictvím poukazuje potenciálně zpět, nebo „ven“, k situaci autor – čtenář (dodejme ovšem: reálný autor a čtenář). Metalepse tedy, můžeme říci, ve zkratce naznačuje potencialitu narativu přesmyknout k vyprávěcí situaci – a textu obecně rozmlžit zřetelnou hranici mezi fikčností a realitou. V kontextu postmoderního narativu taková úvaha dává smysl: „[r]ománová poetika postmodernismu znamená popření smysluplného a víceméně uceleného výkladu skutečnosti a tím dokončuje dekonstrukci iluzivního aparátu realistického románu, kterou započali modernisté“ (Hilský 1992, s. 29). Metalepsi je pak možné zařadit po bok klíčových rétorických figur metafory a metonymie (jako rétorický pojem si ji ostatně vypůjčil už Genette) pro zdůraznění ilogické, rétorické moci jazyka, i ostatně jakékoli reprezentace.¹¹² Metalepse (metaforicky) indikuje paradoxní situaci jakéhokoli mimeticky chápaného ztvárnění, neboť obsahuje-li text (v nejširším slova smyslu) identifikovatelné roviny řazení (jinak by nebylo možné metalepsi vůbec určit), zároveň je i zpochybňuje, až k fázi znejasnění hranic mezi rovinami původně oddělenými (například v románu Christine Brooke-Roseové *Thru*, 1975, postavy a vyprávěči navzájem produkují sami sebe, takže nelze vposledku určit, která z rovin je nadřazená a která podřazená – Pier, Schaeffer 2004), a vposledku hranice mezi reprezentovaným a textem. Metalepse přitom samozřejmě není moderním ani postmoderním vynálezem (viz hra ve hře v renesančním dramatu nebo Sternův autorský vyprávěč) a není ani okrajovým ludickým jevem, ale potencialitou (jak ukazuje už Genette) každé výpovědi vyprávění.

Metalepse se ovšem stala starou vestou; má-li se čtenář Cortáзара při dočítání povídky s mrazením v zádech ohlédnout za sebe, takový postup nelze opakovat s týmž účinkem donekonečna. Přesto se zamyslíme nad příkladem, v němž se pokusím tematizovat zmiňované barthesovské punktum na případu jedné metalepse. Slavný román Johna Fowlese *Francouzova milenka* (1969), ironická variace na viktoriánskou milostnou romanci, využívá techniku vševědoucího autorského vyprávěče, který se zviditelňuje stálým kontaktováním čtenáře, pohráváním si s iluzí delegace svobody na vyprávěné postavy tím, že sám sobě omezuje hloubku fokalizace a zakomponovává do vyprávění esejistické pasáže, žánrovou sebereflexi i (víceméně) dobové úryvky textů Charlese Darwina (*O vzniku druhů přírodním výběrem*, 1883), Thomase Hardyho (intertextový odkaz na Tess Durbeyfieldovou) nebo poezii Matthew Arnolda. Milostný příběh anglického aristokrata Charlese Smithsona, amatérského paleontologa, a záhadné Sáry Woodruffové, o níž koluje zvěst, že byla „milenkou francouzského poručíka“, je od počátku vytčen zdvojením časové perspektivy a (konvenční) enigmatičností eponymní

¹¹² Forem metalepse, prolnutí rovin využívá zhusta i drama (William Shakespeare, Luigi Pirandello) nebo malířství (Maurits Cornelis Escher, René Magritte).

hrdinky (panna – děvka). V napětí metaroviny vyprávění v roce 1967 a roviny příběhu z roku 1867 se formuje téma: neodvratný konec věku sociální a morální převahy viktoriánského gentlemana, živočicha chyceného v uplývajícímu času, podobného vymřelému amonitu, i nezměnitelnost budoucnosti, která se stala historií.¹¹³ „Šťastné“ viktoriánské zakončení příběhu – Charles se vrací ke snoubence Ernestině – se ukáže být Charlesovým sněním. Na diegetické rovině se zjevuje sám vypravěč-autor a hodí mincí, aby zvolil pořadí dvou (údajně) rovnocenných konců (z nichž ovšem jeden – „pesimistický“ – je tím posledním). V obou nachází Charles Sáru v Londýně, jak žije s umělci v rossetiovském ateliéru, v prvním je ale náznak opětovného spojení obou milenců, v druhém končí příběh hádkou a poznáním vzájemného odcizení, přičemž Charles si neuvědomuje, že dítě, jež v ateliéru spatřil, bylo nejspíš jeho vlastní.

Proč tvrdíme, že zde rozeznáváme eratický smysl? Jistě nespočívá (pouze) v sentimentální identifikaci s hrdinou nebo v (ne až tolik nečekaném) zjevení autora-vypravěče; jistě nezáleží ani v obratném akordu, jímž Fowles finálně a neúprosně spojuje témata nevyhnutelné budoucnosti, která se stala historií, a zániku druhů i metaliterární sebe-reflexi manipulace s hrdinou, která podkládá realitu jen tehdy, vymyká-li se kontrole. Snad je zde, podle mého subjektivního zážitku, punktem právě proto, že vypravěč v podání reality podle svých vlastních pretencí selhává, že vše (téma, příběh, vyprávění: nedostupnost, dějiny budoucnosti, sociální i sexuální revoluce – Fowles píše román v době nástupu labouristů a řekněme levicového optimismu) do sebe dokonale zapadá a pocit zániku života zachyceného, zbytečného a predeterminovaného se spojuje se čtenářskou rovinou: pocit manipulace na obou rovinách dává pocítit její realitu. Intenzivně se zhmotňuje – právě paradoxně v iluzi otevřeného konce, v němž nikdo neumírá a postavy zůstávají „pozdrženy“ v čase – napětí mezi sugescí nesmrtelnosti prostřednictvím literárního obrazu, konceptu, a smrtelností postavy, která je do knihy potenciálně vložena s každým jejím zavřením, přičemž kontra-punktem tomu se zde stává onen stereotyp „padlé ženy“, Francouzovy milenky, která ovšem zůstává nepolapitelná, tajemná, neinterpretovatelná jako mužovo Jiné. Je přitom zřejmé, že toto metaleptické punktum – podobně jako Cortázarův „trik“ – nelze opakovat.

¹¹³ „He did not feel the moral enormity of his privileged economic position, because he felt himself so far from privileged in other ways. The proof was all around him. By and large the passers and passed did not seem unhappy with their lots, unless it was the beggars, and they had to look miserable to succeed. But he was unhappy; alien and unhappy; he felt that the enormous apparatus rank required a gentleman to erect around himself was like the massive armour that had been the death warrant of so many ancient saurian species. His step slowed at this image of a superseded monster. He actually stopped, poor living fossil, as the brisker and fitter forms of life jostled busily before him, like pond amoeba under a microscope, along a small row of shops that he had come upon“ (John Fowles: *The French Lieutenant's Woman*, kapitola 38).

IX. Autor a „násilí“ teorie

Obracíme se nyní podrobněji k myšlence *la mort de l'auteur*, „smrti autora“. Ta se dnes mnohdy zdá být spíše historickou anomálií než konstruktivním teoretickým předpokladem; průpovědí, kterou – stejně jako bouřlivou atmosféru konce 60. let – odvál čas, která však úporně přežívá právě v redukované formě hesla. Představu smrti a zániku nahrazuje v mnohých současných úvahách o autorství motiv vzkříšení a návratu¹¹⁴ a ironická zmínka Barthesova eseje – k níž bývá automaticky řazena i Foucaultova stat' „Co je autor?“ (1991 [1969]) – se stává i vděčným „argumentem“ proti absurditám poststrukturalismu.

Barthes ani Foucault jistě neřeší celý komplex otázek spojených s kategorií autora – platnost sebeinterpretace, relevanci autorského záměru, autorova života, názoru a zkušenosti, dokonce je do značné míry problematicky odsunuli stranou.¹¹⁵ Přesto nyní chceme nahlédnout, jak se premisy *smrti* a *funkce autora* navzájem nasvěčují a jak v jejich kontextu ob stojí další vlivná teorie oddělující text a jeho biografického původce, do značné míry analogická klasickému strukturalistickému subjektu díla, Boothův *implikovaný autor*. V této kapitole tedy zvážíme, jaké tyto tři koncepce poskytují další východisko, přičemž již bereme v potaz jistou vnitřní rozpornost, již jsme pozorovali u strukturalistického zacházení s pojmy osobnost, subjekt díla, autor a individuum (potažmo umělec, básník). Bližší pohled na koncepce Barthesa, Foucaulta i Bootha ukazuje, že zahrnují paradoxní, aporetické momenty a vposledku otevírají možnost spatřovat i v nich samých projevy *strategické rezistence* vůči *smrti autora* a subjekt ustavujícím společensko-kulturním mechanismům.

IX.1 Fascinace prázdňým: Roland Barthes a smrt autora

Mluví-li Barthes o *smrti autora*, snaží se především otrást tím druhem myšlení o literatuře, který se opírá (třeba implicitně jako – podle Barthesa – nová kritika) o představu významově stabilizovaného díla a který nachází garanci jeho sjednocení v Autorovi, v jeho obrazu, který funguje jako alegorie literatury. Proti této koncepci staví Barthes, jak víme, pojmy *textu* a *écriture*: „Text není řada slov uvolňující jediný ‚teologický‘ význam (‚poselství‘ Autora-Boha), ale vícerozměrný prostor, v němž se různé způsoby psaní, z nichž žádný není originální, mísí a střetávají“ (Barthes 1977 [1968], s. 146). Aluze v titulu úvahy na heslo, které vyhlašuje postava Pomatence v Nietzscheově *Radostné vědě* (1882), implikuje autora jako tyranské božství a Barthes jí míní zrušit především nereflekтовanou antropomorfickou koncepcí počátku utvářeného v demiurgickém gestu. „Vyhlášení“ (inter)textového prostoru bez původu, počátku a

¹¹⁴ Například W. C. Booth: „Resurrection of the Implied Author: Why Bother?“ (2005); W. Irwin (ed.): *The Death and Resurrection of the Author?* (2002); S. Burke: *The Death and Return of the Author* (1995); J. Krollová: „Vzkříšený autor: Spisovatelé ve vysokém školství 21. století“ (2006); T. Glanc: „Autorství vně i uvnitř díla“ (2006); Fotis Jannidis et al. (eds.) (1999): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen, Niemeyer.

¹¹⁵ Tím sami poněkud redukovali myšlenky formalismu (Tomaševskij, Bachtin), strukturalismu (Mukařovský) a nové kritiky (Wimsatt, Beardsley), směrů, které autorskou intenci a autorův život ve smyslu zdrojů, z nichž má být odvozován význam textu, zproblematizovali.

středu zřetelně koresponduje i s Derridovou kritikou *arché* a *logocentrismu*,¹¹⁶ která směřuje k myšlence decentralizované strukturality, hry diferencí ne nepodobné Barthesově představě textu jako sítě, tkáně,¹¹⁷ textury, již nelze zvenku proniknout, ale jen nechat odvíjet se. To, že *smrt autora* je součástí koncepce – nebo, lépe řečeno, sémiologického programu textovosti a pojí se úzce s koncepty textu (čitelného, psatelného), *écriture*, případně *jouissance*, *plaisir* a především čtenář je zřejmé i z bezprostředně navazujících Barthesových rozborů, *S/Z* (1970) a „Od díla k textu“ (1971), ale i z volněji souvisejících prací *Rozkoš z textu* (1974) a *Sade Fourier Loyola* (1971). Místem, v němž se ožívují, protínají a střetávají protichůdné pohyby kódů, a tím, kdo se rodí v diskurzivním prostoru (inter)textovosti, není autor, nýbrž čtenář.

V *S/Z* pracuje Barthes s pojmem *plurálního textu*, který se má lišit od textu *pouze polysémického*. Barthes zde klade proti sobě představou sítě představu „geologických“ vrstev; zatímco v druhém případě zůstává text uzavřen logikou pronikání, v prvním je jakýmsi propletením indexů. V každém momentě čtení je možné ukázat, jak se prolínají různé kódy, každý tento moment má být průsečíkem protichůdných významů; kontradiktorní významové stopy a efekty se aktivují ve čtenáři a čtenářem. Barthes-systematik však nehodlá text otevřít subjektivním asociacím; další rozlišení mezi (subjektivní) asociací a konotací má zajistit systematickou povahu sémiického (jazykového) kódu: „Asociace poukazuje k systému určitého subjektu, konotace je korelace imanentní textu či textům, anebo, chceme-li, je to asociace prováděná textem-subjektem uvnitř jeho vlastního systému“ (Barthes 2007 [1975], s. 18). Konotace však sama pluralitu významů nezajišťuje; ze sémiologického hlediska ukazuje východisko určitého kódu, ten však – na rozdíl od ostatních čtyř kódů – zůstává v systému jazyka; z ideologického hlediska vytvářejí denotace a konotace hierarchii předstírající nevinnost řeči (téma Barthesových *Mytologií*). Samotný pojem konotace nemůže zajistit volné rozptýlení (diseminaci) významů z libovolně identifikovatelných průsečíků v textu. Má-li ale odsunutí subjektivní asociace platit i pro ostatní kódy – hermeneutický, symbolický, referenční (kulturní) a proairetický –, zpochybňuje se samotná myšlenka bezhraničního textového univerza. Jak rozlišit, co je imanentní textu, a co subjektu, je-li rozostření hranic čtenářské subjektivity a textové objektivnosti – čtený text se chová jako subjekt a subjekt je „pluralitou jiných textů“ – podmínkou celé koncepce?

Pojmové rozlišení mezi textem plně plurálním a textem omezeně polysémickým je vratké a může být udržováno pouze evokací prostorových obrazů; prozrazuje programatický a figurativní ráz Barthesovy vize textovosti. Tvoří nicméně podklad pro známé koncepty čitelného a psatelného textem, ony dva režimy čtení, které Barthes (2007 [1975]) rozehrává ve svém postrukturalním rozkladu Balzakovy povídky „Sarrasine“ (1830). V režimu čitelnosti je text chápán jako omezeně polysémický, významově kontrolova(tel)ný, motivicky a tematicky propojený a sjednocený. Je pojmán jako výkon autora, produkt určený k rozluštění a spotřebě; tradičně tak přistupujeme ke „klasickému“ textu. V režimu psatelnosti (překládáno též jako pisatelnosti: text pisatelný) čtenář text přepisuje, vnímá jej v jeho neomezené pluralitě, vyvazuje ze vztahu jak k vnějšku a referenci, tak k jeho celku; psatelný text není ve vlastním slova smyslu textem, ale možností vstupu do bezhraničního (inter)textového univerza. Psatelný text, jak říká

¹¹⁶ Derrida 1993 [1967], Derrida 1978 [1967].

¹¹⁷ Na drobný, ale zásadní rozdíl v metaforice textu-sítě a textu-tkáně upozorňuje M. Jankovič, pléduje pro to druhé; sám se spirálou navrácí i k pojmu dílo; Milan Jankovič: *Dílo v pohybu*. Praha : Academia 2009.

Barthes v jednu chvíli, jsme „*my sami v procesu psaní*“ (Barthes 2007 [1975], s. 12, zvr. R. B.). Barthes neilustruje vlastnosti textu, ale předvádí určitý teoretický výkon, jehož smyslem je dekonstruovat falocentrickou představu, podle níž číst znamená pronikat „hloubkou textu“, dešifrovat poselství Autorem v něm zakódované. Barthesovi se daří demytizovat předpoklad „přirozeného“ charakteru vyprávění, které řeč podřizuje diktátu non-kontradikce a koherence, determinovaného a determinujícího, harmonické tonality a významové totality. Poukazuje na nerozhodnutelnost typickou pro narativní texty: nelze například vždy stanovit, zda má být element textu myšlen jako prostředek symbolické (vertikální), nebo operační (horizontální) struktury textu; struktura je tak vždy „odložená“. Podobně nelze určit umístění hlasu, kterým vyprávění promlouvá; Barthes si zvláště všimá promluvy, v níž nemluví ani vypravěč, ani postava, ani smíšené hledisko obou, ale řeč orientovaná ke čtenáři; psaní je tak „samotným hlasem četby“ (tamtéž, s. 253).¹¹⁸

Barthes ve svém chronologickém putování Balzakovým textem rozloží tento na lexie, arbitrárně stanovené jednotky čtení nestejného rozsahu, aby mohl textu „skákat do řeči“ a imitovat nesoustavnou a individuální povahu každého recepčního procesu. Lexie sahají od jednotlivého fonému po souvislé pasáže, vytvářejíce nelineární, mnohvrstvé tkanivo textu přes svou „chronologickou“, lineární založenost. Rozeznáváním lexií se zřetelně nedospívá k hermeneutickému porozumění vyššího řádu, ale ke zpřítomnění zvláštní, fragmentární i asociativní povahy pohybu čtenářova vědomí textem. Asociativnost čtení není podle Barthesa čistě subjektivní, nýbrž naopak vysoce systémová, neboť v jednotlivých lexiích se protíná pět rozeznatelných sémiotických kódů (z definice intersubjektivních); ty pak (a zde je další paradox) mohou činit z každého momentu čtení průsečík protichůdných, rozptýlených významů. Lexie jsou v tomto modelu jednotkami, které zjevně nemůže zavádět autor, a to ani modelový nebo implikovaný, ale pouze čtenář textu. Kódy organizující signifikáty textu jsou: sémický (konotace, denotace), hermeneutický (kód záhady, stanovené např. již v titulu: kdo, co je Sarrasine?), proarietický (empirický kód jednání, který umožňuje porozumět zápletky), referenční (který spočívá ve zřeteli na kulturní fenomény v textu) a symbolický (který řídí výklad obrazných významů: např. Žena-Královna nebo Osa kastrace). Barthesova strategie „popraskání“ a „rozlámání“ textu v S/Z nakonec, jak se zdá, zpochybňuje samu diferenci psatelného a čitelného, neboť i v tomto „klasickém“ textu nalézá interpret – pluje po „vlásečnicích významů“ – necenzurovatelnou pluralitu, nekonečnou produktivitu smyslu založenou v řeči samé. Teorie zde má podobu radikálního myšlenkového systému, v němž je budováno pojmosloví tak, aby vzápětí doznalo otřesu; teprve v tomto dvojím pohybu dochází k jistému poznání.

Pojem „hypertext“ nevzešel z Barthesova díla, jeho původcem je Theodor H. Nelson, který o nelineárním typu textu zahrnujícím shrnutí, mapy, anotace, poznámky pod čarou a dodatky psal od 60. let.¹¹⁹ George P. Landow, který se tématem hypertextu zabývá soustavně (poslední z eponymních monografií nese název *Hypertext 3.0*, 2006), může nicméně Barthesovo myšlení (i Derridovo, například *debordement*) snadno zahrnout do vlastní definice: „*Hypertext* [...] označuje text složený z textových bloků – toho, co Barthes nazývá *lexie* – a elektronické odkazy, které je propojují. *Hypermedium* [...] rozšiřuje pojem textu v hypertextu tím, že zahrnuje i vizuální informace, zvuk,

¹¹⁸ Vrátime se k těmto jevům v kapitole o Umberto Ekvovi.

¹¹⁹ Wolfreys 2004, s. 92.

animace a další formy dat. Tím, že hypertext propojuje verbální pasáž stejně snadno s jinou verbální pasáží jako s obrazy, mapami, diagramy a zvukem, rozšiřuje pojem textu nad rámec čisté verbality, a proto nerozlišují mezi hypertextem a hypermédii“ (Landow 2006, s. 3). Z těchto tezí, které zaznívají pro definici hypertextu i splnutí hypermédiu s hypertextem, zde nemíníme používat pojem hypertextu metaforicky pro barthesovský psatelný text (sám do velké míry figurativní); naše uvažování se pohybuje primárně v kontextu typografické a literární kultury, nikoli prostě elektronických médií, pro něž by pojem subjektu díla například fungoval stěží.¹²⁰ V kontextu hypertextovosti se nicméně Barthesovo leckdy vysmívané vizionářské myšlení jeví méně figurativní, doslovnější.

V Barthesově *sémiologické* vizi, vytvářené v úzké spojitosti s teoretizací intertextuality v podání J. Kristevy, nahrazuje tedy pasivního čtenáře, znehybněného před textem, aktivní čtenář-produktor, libovolně volící vstupy do sítě textu, s možností opětovné četby, úkonu stojícímu „v protikladu ke komerčním a ideologickým zvyklostem naší společnosti [...] a tolerovan[ému] jen u jistých marginálních kategorií čtenářů (děti, duchodců a profesorů“ (tamtéž, s. 30). Součástí provokativního étosu Barthesovy interpretace v *S/Z* je i výběr textu, v němž je tiše vyznačena tabuizace jisté rozptýlené, ne-bipolární sexuality, škrt (ono tiché *Z* v titulu Balzakovy povídky skrývá identitu kastráta) indikující kulturní zmrzačení tělesnosti.

Některé z těchto impulsů – dovolme si ještě malou odbočku pro lepší kontextualizaci étosu teze o *smrti autora* – rozvíjí Barthes v dílku *Rozkoš z textu* (2008 [1973]). *Le plaisir du texte* je spojení, o němž lze snadněji říci, čím není, než čím je. Není podle Barthesa především jakýmsi spotřebním požitkem, libostí konzumu (pozůstatkem rozkoše ve zpozdile kapitalistické společnosti); nerovná se ale (aspoň ne zcela) ani kulturnímu plezíru z četby, období tradičního *art de vivre*, podléhání kouzlu lampy a otevřené knihy (čitelného textu). Barthes zde zřetelněji staví zjevení senzuality, erotičnosti, tělesnosti textu, proti sterilitě objektivní vědy, suché analýze rovin díla („školní“ strukturalismus), funkci díla jako neškodného prostředku odreagování se (buržoazní kniha), jako výrazu třídní úzkosti (marxismus) nebo symptomu hlubinné, textem manifestované poruchy (psychoanalýza). Přesto: jak myslí Barthes „erotičnost“ textu, není-li myšlena obsahově („knihy zvané erotické ... zobrazují ne tolik erotickou scénu jako očekávání, přípravu, její zbytnování“, 51–2) a má-li nebýt jen asociální a sybaritská, ale zároveň umožňovat předvídaní permanentní revoluce textem?¹²¹

Literární dílo v *Nulovém stupni* prostitučně užívalo různých diskurzů, různých mluv, a neslo tak svou ideologičnost skrytě, jako neviditelné Kainovo znamení. Tatáž diverzita, mnohost řečí v *Rozkoši z textu* otevírá možnost řeč „vydědit“, nestranit žádné z nich, tj. rozpoznat figury odporu (ani systémové, ani rétorické: vzpomeňme na rozpraskání textu v lexie) vůči zdánlivě jednotnému obsahovému toku textu. Nový „antihrdina“, jak pozorujeme, je čtenář, Valéryho „pan Teste naruby“, mravní vyvrhel společnosti, kdosi, kdo mlčky přijímá všechny kontra-dikce. Každý text obsahuje

¹²⁰ Landow do své práce (2006) začleňuje i kapitolu „Rekonfigurování autora“; popisuje v ní například i odlišný charakter hypertextového generativního procesu, který zahrnuje rozbíhání elektronických odkazů (*links*); kromě toho, že se zde evidentně do velké míry stírá *funkce autora* (možnost připsat jednotlivé textové bloky těmž původci), i tam, kde bychom ji stále chtěli předpokládat (autor odkazuje výhradně sám na sebe), subsumovat textové významy pod „obraz“ výlučného autorského subjektu by byl příznakový recepční tah.

¹²¹ I zde je zásadní rozdíl mezi hypertextem a *text scriptible*: hypertextový čtenář není ani tak čtenářem otevírajícím se *plaisir* a *jouissance*, nýbrž spíše velkým kolektorem dat.

pozůstatky ideologie, *perverzní čtenář* se jim však vysmívá jakožto „idiotským ruměncům“. Hledání ztracené nevinnosti řeči, které se zdálo být předem odsouzeno k nezdaru – a na kterém je zajímavé právě to, že řeč byla poskvrněna –, je možné prožít v záchvěvech figur, rytmů, sémantických ech,¹²² v tom, čemu říká Barthes v náhlé touze po tvůrčím subjektu „erotické tělo autora“. Erotičnost textu se tedy chápe jako průrva mezi břehem konvence a břehem inovace.

Barthes společně s pojmem rozkoše (*plaisir*) evokuje lacanovské slovo *jouissance*, byť do jisté míry obojí neterminologizovaně. *Plaisir* (rozkoš) je místy stavěna proti *jouissance* (slasti), místy je s ním volně zaměnitelná. *Jouissance/plaisir* je pro Barthesa v produktivně chápaném aktu čtení potenciálně obsažena jako „trhlina“, chvíle anulace subjektu, okamžik perverze, která pouhou rozkoš (ve smyslu požitku) překračuje a je destruktivní vůči jednotě subjektu, kultury, řádu symbolů. Rozkoš/slast směřuje subjekt mimo kulturu, mimo směnu (významů, hodnot, oběživ); je čirým mrháním, a v tom smyslu blízká zániku. Barthes svým pojetím *jouissance* v kontextu smrti a anulace navazuje zřetelně i na Freuda („[za]darmo je jak známo jen smrt,“ (tamtéž, s. 24) ilustruje tuto inspiraci freudovský citát). Podle Barthesa nelze určit, kdy se z rozkoše stává slast (anulace, smrt), a naopak kdy je smrt vykupována (již v řádu „něco za něco“) rozkoší. Text o této rozkoši nelze podle Barthesa napsat, přesto se rozkoš, ona rozptýlená, fluidní, atopická, nějak do Barthesova textu promítá, byť už jen na úrovni tvarů – *Rozkoš z textu* je sbírkou nesterpně dlouhých odstavců – a „fetišistické“ touhy uspořádat text abecedně.

Stejně jako v *Rozkoši z textu* i rétorika „Smrti autora“ – abychom se vrátili k tématu – se pohybuje kdesi mezi popisem, hypotézou a utopií. Popis moderního převrácení mimesis, kdy Autor nepíše Knihu, ale Kniha Autora (Proust), kdy subjekt nechává promlouvat jazyk jakoby sám (Valéry),¹²³ přechází v hypotézu odmyšlení autora-člověka od „vlastního“ díla, rozbití zdánlivé jednoty mezi původcem a stvořením. Z této hypotézy se rodí utopie zmizení autora jako postulát pohybu v literárním prostoru, živený dobově význačnou vírou v kolektivitu, podvolení se ne-individuální hře označujících. V tomto pojetí jsou psaní/čtení samy subverzivní činností, která se vzpírá nadvládě správných signifiant, prostupujících odbožštěnou či nově zbožštěnou kapitalistickou ideologií individua. Barthes text otevírá hře nestabilních označujících, materii jazyka a znakových stop – ale zde i uzavírá v iluzi neosobního sémiologického univerza, kde jsou, alespoň v té podobě, jak je zvažuje v článku z roku 1967, blokovány vstupy osobní a tělesné paměti, materiální situovanost promluvy apod. Zprostředkovanosť symbolického řádu promluvy a aktuálního řádu světa, z něž promluva vychází,¹²⁴ nemůže znamenat, jak by některé Barthesovy sentence ze „Smrti autora“ napovídaly, jejich naprosté rozpojení; problematizovala by se tak možnost ideového nebo rétorického působení literatury v mimoliterárních kontextech, a tím zároveň zpochybňoval status literatury jako takové. Barthes nicméně podnětně obrací vztah psaní a života, žitá zkušenost se neotiskuje v psaní, naopak gestu „píši – tvořím“ dává život „grafémická“ praxe psaní; jen v tomto smyslu je možné chápat literaturu jako bio-grafii. Kritické

¹²² Ty je možné srovnat s uplývajícími, unikavými projevy toho, co Julia Kristeva (2004 [1974]) nazve „sémiotičnem“, to užce souvisí právě s Lacanovou představou *jouissance*, „stavu“ předsymbolické nerozlišenosti subjektu a objektu, těla a matky.

¹²³ I zde se ovšem zakládá jistý – autorsky specifický – vztah mezi subjektem a uměním.

¹²⁴ „Je-li událost vyprávěna nikoli již s cílem působit na skutečnost přímo, ale zprostředkovaně, tedy vně všech funkcí s výjimkou působnosti symbolu samotného, nastává toto rozpojení, hlas ztrácí svůj původ, autor nastupuje vlastní smrt, psaní začíná.“ (Barthes 1977 [1968], s. 142)

měřítka opravdovosti, autenticity se nevrací k původní „pravdivé“ zkušenosti (to, nutno dodat, není v moderním uvažování o literatuře nic nového), ale k psaní samotnému, které však nemá být opatřeno parafrází skrytého, posvátného významu.

Hypotéza, že je třeba rozrušit hierarchie inherentní kritice textu (denotace – konotace, autor – čtenář, záměrnost – nezáměrnost), plynule vrůstá v požadavek odmítnout entitu autora z podmínek rozumného úsudku. Barthesova vize však nesměřuje k metodologicky rigidní kritické praxi očistění textu od všeho, čím je autor jako člověk (byť některé formulace, např. „text je [...] vytvářen a čten tak, že jeho autor chybí na všech jeho rovinách“ (Barthes 1977 [1968], s. 145) i proklamační charakter jeho teze by takovému pochopení napomáhat mohly). Barthes útočí především na hierarchizaci významu uvnitř textu, ale nepřímou odmítá i vnější hierarchizaci, dělení textů na kanonické a okrajové; tím předjímá kritiku kánonu, kterou rozvíjejí v sedmdesátých a osmdesátých letech kritika ideologií, feminismus, marxismus nebo postkolonialismus.¹²⁵

Pojem smrti autora tedy z jedné strany brání text před ideologickým zneužitím, čtením literatury jako prostředku mimoliterárního působení, ze strany druhé znemožňuje tendenci k takovému ideologickému zneužití uvádět z produkčního i recepčního hlediska v pochybnost. Plán rozplynutí subjektivity v nekonečné síti intertextových odkazů strategicky znemožňuje poukaz k autorovi-obrazu (i čtenáři-obrazu) jako sídlo ideologických tenzí a diskurzivních institucí, které by bylo lze rozeznat při procesu cíleného kritického čtení – a zároveň ztěžuje pokusy učinit přístupem k textu projektovanou subjektivitu, která na sebe bere podobu proměnitelů různých diskurzivních tradic, aniž by nahlížela, jak je jinde potvrzuje. Ve snaze rozbít představu subjektivity jako určující faktor (v) textovosti se Barthes zároveň připravuje o možnost sledovat historickou situovanost jak autora („hlas původu“), tak čtenáře (zde: „[kohosi] bez historie, biografie, psychologie“); oba subjekty jsou abstrahovány na volně zaměnitelnou funkci textu. Z hlediska myšlení o literatuře je ztráta historičnosti na Barthesových radikálních formulacích nejproblematictější; ve vlastním čtení Balzakovy povídky „Sarrasine“ v *S/Z* přitom historická situovanost textu na průsečíku čtenářské a autorské projekce skrze různé kódy nepochybně přítomna je, z pozice skriptora/čtenáře (Barthesa) však nesmí být explicitně odhalena. „Antiideologický“ koncept skriptora a intertextuality tak sám musí povětšinou skrývat motivovanost vlastních strategických propozic, u Barthesa namířených z levicové pozice proti racionálnímu, osnujícimu světu standardizovaných tužeb uspokojovaných v síti poptávky a nabídky. V tomto kolísání mezi odhalením a skrýváním, uzavřením a otevřením, deskripcí a projekcí spočívá Barthesova „ideologická paradoxie“.

„Paradoxie autorská“, do jisté míry zdá se v myšlení o literatuře nevyhnutelná, poznamenává Barthesovo pojetí subjektivity. Barthes na jedné straně činí z autorského subjektu (pasivní) objekt vlastní (čtenářovy) rozkoše; protože však modelovou vidinou je aktivní produktivita textu, jenž se z objektu proměňuje v subjekt, autor se vrací čtenářovi v podobě „touhy“: „Jako instituce je autor mrtev: jeho občanský statut, jeho životopisná bytost zmizela. ... V textu však po autorovi v jistém smyslu *toužím*: potřebuji ho... stejně jako on potřebuje mě“ (Barthes 1976, s. 27). Na jedné straně je projektováno zničení

¹²⁵ Myšlenku dehierarchizace a dekanonizace posiloval i kontext prvního vydání eseje v čísle 5-6/1967 amerického časopisu *Aspen* (nikoli, jak se často uvádí, v časopise *Mantéia* 5 v roce 1968), zaměřeného na sbližování vysokého a nízkého umění. Mezi dalšími přispěvateli byli příznačně představitelé francouzské i americké avantgardy Marcel Duchamp, John Cage nebo Alain Robbe-Grillet.

autora jako dokonáný fakt, na straně druhé se autor vrací jako fascinace „prázdným“ místem, které – v subjektivitě čtenáře – volá po vyplnění.¹²⁶

IX.2 Ideologie koroptviček: od Mytologií k „nové mytologii“

Pojem konotace zaujímá, jak jsme zaznamenali, v Barthesově myšlení důležité místo a Barthes se jím zabývá opakovaně. V *Mytologiích* je mytologický systém tím, který konotuje: jeden systém značení se vřazuje do zdánlivě „průhledného“ systému „nadřazeného“. V případě „ornamentální kuchyně“ v časopise *Elle* (Barthes 2004 [1957]) jako by všechny části signifikace sloužily označovanému, které existuje na rovině konotační (a jakoby předem dané). Celostránkové barevné fotografie koroptviček prošívaných třesněmi, růžových kuřat v aspiku nebo žemlovky ozdobené kompotovaným ovocem představují znaky obrácené k „vytříbenému“ smyslu, zraku; jeho denotační vrstva se ztenčuje pod výzvou vrstvy konotační: jedná se méně o recepty a více o vysněné, mytické fantazie. Zde tedy spočívá jeden z hlavních Barthesových příspěvků k teorii znaku: umožňuje jeho fungování spojit se sociálním polem strukturovaným sociálními a třídními zájmy a hodnotami. V tomto případě je podstatné to, že *Elle* čtou a kupují téměř výhradně lidové vrstvy, jimž je na základě konotace sugerováno jisté privilegované označované, jehož zdrojem (a cílem) je svět buržoazie: „bohatství“, „úpravnost“, „nedostupnost“, „skutečný problém [který zde mýtus zakrývá] nespočívá v nalezení způsobu, jak vpravit třesně do koroptve, nýbrž v tom, jak koroptev sehnat, tj. jak ji zaplatit“ (Barthes 2004 [1957], s. 78). Mytický znak tedy má (ideologickou) společenskotvornou funkci a generování a artikulaci snů dělnických nebo lidových vrstev, jejich touhy (po buržoazních produktech).¹²⁷ Mýtus tak modeluje svět podle obrazu dominantní třídy (Silverman 1983, s. 30) a veškeré kulturní artefakty pomáhá produkčně i konzumně svázat se souborem opakovatelných, určujících, apriorně rozeznatelných *signifié*.

Další zajímavou vlastností Barthesova modelu znaku je to, že bere v potaz i jeho motivovanost; například u konotovaného znaku koroptviček z *Elle* není vztah mezi označujícím (znak koroptviček rozpadající se na označující snímek a koncept, který tento snímek vyvolává) a označovaným (hojnost, úpravnost, nedostupnost) zcela arbitrární: koroptvičky jsou skutečně drahé (byť sama jejich směnná hodnota je – v duchu Marxe – historicko-ekonomicky determinovaná, nikoli daná, esenciální), jsou opravdu foceny z nahladu a jsou nákladně upraveny (Silverman 1983, s. 29). (Navíc vztah na první, denotační úrovni je do značné míry – protože se jedná o vizuální reprezentaci – nearbitrární; arbitrárnost obrazu koroptviček a konceptu exkluzivity jde nicméně napříč úrovněmi komplexního konotovaného znaku.)

Barthes nahlíží později, že jeho „posedlost“ konotačními procesy naznačila, že před samotnou mytologizací znaku snad existuje nějaká sféra (lingvisticky řečeno by muselo jít o denotaci), odkud lze přistoupit ke značícím systémům nedeformovaně a

¹²⁶ Jakousi narcistní fascinaci autorem, de-konstruovaným jazykem, lze pozorovat v Barthesových autobiografických textech, zvláště v knize *Roland Barthes od Rolanda Barthesa* (1975); srov. Jonathan Culler (*Barthes*, 1982), Miroslav Marcelli (*Příklad Barthes*, 2001).

¹²⁷ Podobně říká slovinský postmarxistický filosof Slavoj Žižek o filmu: „Film nám nedává to, po čem toužíme; říká nám, jak máme toužit“. V Žižkově teorii se pak kategorie sociální třídy vyprazdňuje a stává se ztělesněnou negativitou – viz Malpas – Wake 2006, s. 39.

bezprostředně(ji). Zjišťuje, že oddělení označujícího a označovaného, frazeologie od ideologie se samo stalo mytickým, že demystifikace mýtu se sama stala mytologickou doxou, diskurzem. Posouvá se proto od mytoklasmu k semioklasmu (srov. Nöth 1990, s. 376), od *Mytologií* (Barthes 1957) k „nové mytologii“ (Barthes 1977b [1971]), když píše, že úlohou „nové mytologie“ (nové sémiologie) není postavit znak z hlavy na nohy (konotaci nad denotaci), ale otrást samotným znakem. V jistém smyslu se vrací k pojmu rukopis; jestliže v *Mytologiích* dešifroval Barthes mytologizaci znaku v buržoazním rukopise, nyní je třeba zpochybnit referenci v různých „sociolektech“ (rukopisech), ukázat ji spíše jako účinek citace a iterability. Tak se rozšiřuje jeho zájem na jevy „textovosti“ – a posun k S/Z.

V S/Z též Barthes nově formuluje vztah denotace a konotace, kdy právě konotace sice na jedné straně přisuzuje znakům soubory kulturních kódů, systémy známého a přijatého, na stranu druhou ale otevírá těmito odkazy „nekontrolovatelný“ signifikační proces stálého odkladu. Odkazy těchto kódů ukotvují text a zapisují jistý ideologický imperativ ve formě jakýchsi klíčových označujících, zároveň ale umožňují rozehrát asociační hru recipujícího subjektu, který tomuto imperativu stále uniká. Konotace je stopa, předznamenání jistého textového plurálu u klasických, čitelných textů (zda existuje konotace u psatelných textů je podle Barthesa „nejisté“). Přeformulování vztahu denotace a konotace nejlépe vyjadřuje Barthesův výrok, že denotace je poslední konotací: „Denotace není první z významů, avšak předstírá, že jím je; pod vlivem této iluze je nakonec jen *poslední* z konotací (tou, která, jak se zdá, současně zakládá i uzavírá četbu), svrchovaným mýtem, díky němuž se text tváří, jako by se navracel k přirozenosti řeči, k řeči jakožto přirozenosti: ať už věta uvolňuje jakýkoli smysl, přicházející, zdá se, až po její výpovědi, nevypadá to nejprve tak, že nám říká něco jednoduchého, doslovného, primitivního – něco *pravdivého*, ve vztahu k čemuž je všechno ostatní (co přichází *později*, jako *nadstavba*) jen literatura?“ (Barthes 2007 [1975], s. 19).

Podobně dekonstruuje Louis Althusser (1984) „nevinnost“ prvotní řeči, tj. kriticky rozpoznává ideologii denotace. Například když se nemluvně uvádí v svět sdílené, kolektivní řeči, zdánlivě je učeno pouze denotacím slov; ve skutečnosti už ve chvíli jejich přijímání, se ona první slova zhodnocují v ekonomii chtění, subjektů, mikrosystému rodiny, a odkazují tedy k řádu závislostí v rámci sociálního prostoru. V psychoanalytickém pohledu Julie Kristevy (která navazuje na Jacquesa Lacana) dochází k rozvržení subjektovo-objektových vztahů již v předřečových stádiích (viz kapitola VX) vznikem imaginárna.

IX.3 Průmět smyslu: Michel Foucault a funkce autora

Foucault (1991 [1969]) se v implicitní návaznosti na Barthesovu průpověď o *smrti autora* i v tiché polemice s ním (ve studii zazní Barthesův slogan, symptomaticky však chybí jeho jméno) snaží jednak naznačit historicko-diskurzivní procesy, které vedly k sepětí autora a díla (příčemž autorovo „zmizení“ vzhledem k významové výstavbě díla považuje podobně jako Barthes za kritikův etický axiom), jednak chce postihnout diskurzivní princip, který toto „prázdné“ místo zaplňuje: *funkci autora*.¹²⁸ *Funkce autora*

¹²⁸ „Nestačí opakovat jako prázdné tvrzení, že autor zmizel. ... Tím, co by bylo zapotřebí učinit, je určit prostor, který byl zmizením autora uvolněn, sledovat, jak jsou rozloženy mezery a trhliny a jaké náhrady, jaké volné funkce toto zmizení umožní vidět.“ (Foucault 1991 [1969], s. 48)

je historicky a ideologicky proměnlivou funkcí diskurzu, způsobem, jak diskurz uspořádat, i „způsob(em) existence, oběhu a působení určitých (autorizovaných, pozn. R. M.) diskurzů v nitru nějaké společnosti“ (Foucault 1994 [1969], s. 50); u Foucaulta se tedy obrací otázka subjektivity v textu: nejde o to, jak subjekt „zvnitřku ožívuje pravidla jistého jazyka“, ale o to, „za jakých podmínek a v jaké podobě se může něco, jako je subjekt, objevit v řádu diskursu“ (Foucault 1994 [1969], s. 61). Takto postavená otázka však nutně neimplikuje diskurz jako počáteční kategorii, která bezvýhradně vymezuje místo subjektu v něm fungujícímu; to je zřejmé z Foucaultova rozvedení konceptu *zakladatelů diskurzivity*, kteří v jeho systému – podobně jako Barthesovi *logotéti* z knihy *Sade Fourier Loyola* (2005b [1980]) – tvoří pojmový argument, jenž umožňuje představu nadvlády diskurzu nad subjektem zpochybnit. Základní utopický akcent Barthesova eseje je v umírněné formě přítomen i ve Foucaultově úvaze; jako teoretická fikce netranscendentálního prostoru psaní ji rámuje vize společnosti, v níž „nezáleží na tom, kdo mluví“, psaní připouští nahodilost, aniž by obsahovalo „náboženský princip skrytého smyslu“ (Foucault 1994 [1969], s. 47), a autor nepřesahuje enigmaticky sám sebe dílem. To opět rozhodně neznamená smrt autora jako člověka ani zánik subjektivity, ale nemožnost subjektivitu do textu nějakou výrokovou operací projektovat a nebo ji vztažením k „faktickému“ řádu věcí odhalovat.

Foucault se snaží určit novodobou podobu epistémé, v níž autor není pouhým prvkem diskurzu, ale pravidlem jeho uspořádání. Zvrat určující moderní pojetí funkce autora pro literární texty se podle Foucaulta odehrál v 17. nebo 18. století. Zatímco v době premoderní byly „vědecké“ texty přijímány jen za podmínky, že byly opatřeny jménem autority – starověkého auctora, texty „literární“ obíhaly a působily prý v anonymitě, bez vazby na konkrétního původce. V průběhu 17. a 18. století se situace obrátila: vědecké diskurzy začaly působit anonymně, bez jména i *funkce autora*, jen jako součást postupů dané disciplíny, a diskurzy literární začaly autora – respektive znalost o tom, odkud a z jakých autorských souvislostí, záměru a celku text pochází – naopak vyžadovat.

Foucault těmito poznámkami do značné míry posílil zájem o zpřesňování historie autorství. Francouzský historik Roger Chartier (Chartier 1994 [1992]) dokládá, že funkce autora existovala i u středověkých literárních textů. Vznik moderního pojetí autorství lze podle něj sledovat už ve chvíli, kdy dochází k přenášení autority, již disponovala díla starověkých autorů, na texty v národních jazycích vytvářených nevelkým okruhem několika literárních osobností, v Itálii konkrétně Danteho, Petrarcy a Boccaccia. Podstatný vliv pak hrála změna řádu mecenášství v komerční systém vydávání tištěných literárních textů, která se dovršila v druhé polovině osmnáctého století.

Už během šestnáctého století se „vznikající a rozvíjející se kategorie literárního autora ocitá ve střetu mezi rukopisem a praxemi tisku na jedné straně a mezi šlechtickým amatérismem [jako pojetím literárního autorství] a trhem na straně druhé“ (Wendy Wall(ová), s. 3, cit. in Bennett 2005, s. 46). Renesanční rukopisy (nejen „literární“) byly kolektivně vytvářeny a proměnlivými texty, které podléhaly změnám při psaní, opisování, skládání, komentování atd. „Tato díla čerpala svou autoritu z umístění v uzavřených kruzích – na dvoře a přidružených prostředích, jako byl soudní dvůr a univerzity. Naopak tištěné texty získávaly autoritu spíše tím, že se dovolávaly svých vnitřnětextových rysů než díky statutu příležitostné kompozice. Protože však byly vázány na procesy obchodování, měly podstatně menší společenskou autoritu“ (tamtéž).

V kultuře, v níž dominuje systém mecenášství, je tisk literárních textů poznamenán zřejmým stigmatem; teprve poklesem finančního vlivu a politického statutu dvora, spojeném i se vzrůstem obchodní třídy, dochází k rozvinutí autorství jako profese. Chartier píše: „Fakt, že se autor podřizoval povinností spjatým se zákaznickými vztahy a vazbám na mecenáše, dříve provázela zásadní nesouměřitelnost literárních děl a hospodářských operací. V druhé polovině [osmnáctého] století se situace obrátila, když možné a nutné peněžité ocenění literárních skladeb, odměňovaných jako práce a podléhajících zákonům trhu, se zakládalo na ideologii tvůrčího a nezištného génia, který zaručoval originalitu díla“ (Chartier 1994 [1992], s. 38). Zde, v procesech komodifikace textu, vzniku autorského práva a profesionalizace literárního autora lze vidět, jak se rýsuje „moderní“ pojetí funkce autora a zrod předpokladů existence toho, co nazývá Pierre Bourdieu kulturním kapitálem, „v němž docházejí zákony ekonomické nutnosti přinejmenším dočasného potlačení a v němž hodnota není měřena komerčním úspěchem“ (Bourdieu 1993, s. 169). V průběhu 18. století, jak píše Donald Pease (1995), se kulturní sféra dostává do virtuální opozice ke sféře ekonomické a politické, s čímž je spojen zrod pojetí autora jako tvůrčího génia. „Otevírání“ literárního textu vůči trhu a rozšiřující se konzumentské základně gramotných mimo exkluzivní kruhy soudu, dvora a univerzit na jedné straně je doprovázeno jeho uzavřením a scelením jako komodity (chráněné copyrightem), které v důsledku, zdá se, zakládá možnost soustředění se na „vnitřnětextové rysy“.

Přinejmenším od 18. století, kdy se autorství profesionalizuje a text stává zbožím (Chartier 1994 [1992], Bennett 2005), lze tedy o autorově jméně uvažovat jako o určité značce, která se utváří v jakémsi kruhovém pohybu autorizace. Hodnota, kterou pisatel jako autor dodává svému textu, je (publikovaným) textem delegována na autora zpět (činí z pisatele autora), přičemž je vázána na součinnost ekonomického, právního i kulturního systému. Kritickou funkcí autora jména, která se promítá i do jeho mimokulturních rolí, se autor často pokouší vznikajícím dílem regulovat, přičemž komerční úspěch může budovaný kulturní kapitál poznamenávat stigmatem zavedené značky.¹²⁹

Ve výše načrtnutém, historicky situovaném epistémé rozkrývá Foucault „danosti“, které obklopují pojem autora, tedy pojem označující toho, kdo píše „dílo“ (literární, filosofické, vědecké), a které určují tiché předpoklady moderní kritiky, nebo spíše jisté její normativní verze. Dílo není pouze sérií textů, ale celkem, který je organizován a sjednocen kolem principu autora, post-romantické „hagiografie“ autorství. Tímto principem jsou všechny rozdíly v díle redukovány na zákonitosti autorových „tvůrčích období“; všechny rozpory, nalézající se v řadě textů určitého autora, v něm nacházejí „na určité úrovni jeho myšlení [...] nebo jeho podvědomí [...] bod, počínaje kterým se protiklady vyřeší, neslučitelné prvky se konečně navzájem zřetězí nebo se uspořádají kolem jednoho základního nebo původního protikladu“ (Foucault 1994 [1969], s. 53). Měřítkem autora je vymezen možný rozsah kvalitativních výkyvů, autor je i určující

¹²⁹ Anthony Trollope, horlivý obhájce autorství jako řemesla, vydává již jako etablovaný a hojně čtený autor v polovině šedesátých let 19. století anonymně dvě povídky v Blackwood Magazine, aby je vyprostil z konotací a receptivních stereotypů, které obestírají jeho jméno. Blackwood mu nabídl, píše Trollope, „asi polovinu toho, co by povídky vynesly, kdyby byly uvedeny pod (jeho) jménem,“ a protože ani jedna z nich nebyla úspěšná, autor od podobných pokusů upustil (Griffin 1999, s. 897, cit. podle Trollope, A.: *Autobiografie*, Oxford: 1980). Hra se jménem (pseudonymita i anonymita), jak říká Genette, je sama již znakem literatury: „Použití pseudonymu je evidentně již poetickou aktivitou a pseudonym sám se již v něčem podobá dílu. Lze-li si změnit jméno, lze psát.“ (Genette 1997, s. 54)

časovou úsečkou a zdrojem promítnutí jistého sociálního názoru, třídního původu, individuální perspektivy atd. Foucaultův obraz „standardní“ kritiky/historie pojmenovává na jedné straně to, co bývá v konstrukci dějin tiše přítomno a je přitom možné i vhodné metodologicky zpochybňovat, na straně druhé ukazuje, že realizovat kritiku odmyšlející kategorii autora jako svorník významů je nanejvýš teoretickou vidinou, neboť i dějiny nedbající principu autora jako (jakkoli určeného) zdroje souvislostí, soustředěné na kontextuální průřezy, uzlové průsečíky,¹³⁰ musejí pracovat s ideou jednoty díla, kdykoli se odvolávají na jméno autora jako původce textu/textů nebo vztah filiace dvou a více textů prostřednictvím nějakého (třeba anonymního) autora;¹³¹ že jím je jenom v jistém smyslu nebo pohledu, nezbyvá než naznačovat stálým otevíráním perspektiv kontextuálních, receptivních, diskurzivních, institucionálních, materiálních apod.

Ještě v nadřazené rovině *myšlení subjektu* pozoruje Foucault konstitutivní působení diskurzivních praktik na cokoli, co je myslitelné jako subjekt. Diskurz angažuje procesy „technologie Já“, poskytuje – nechává vytvářet – reperoár kulturních narativů a funkcí, jimiž lze uchopovat sebe sama včetně – a především – vlastní tělesnosti a sexuality (Foucault 1999 [1976]). Sám tento zájem o enkulturaci a disciplinizaci těla (Foucault 2000 [1975]), vpisování kulturních a sociálních parametrů do jeho samého „vnitřku“, bez nichž je tento „vnitřek“ vnější a nepřístupný, je ovšem opět, řekl bych, symptomatický. Jak pozoruje Judith Butler: „[oproti *Dohlížet a trestat*] v *Dějiny sexuality* je represivní funkce zákona podřívána právě tím, že se sama tato represivní funkce stává objektem nadaným erotikou a vzrušením“ (Butler 2008, s. 841). V druhé fázi (zmíněná díla *Dějiny sexuality* a *Dohlížet a trestat*) obrací tedy Foucault pozornost k ustavení samotné tělesnosti subjektu, jeho formování v tradicích konkrétních diskurzivních praxí (biomoc: kolektivní produkce poslušných těl, sebedohled, sebedisciplinace, instituce konfese a pastorační moci). Přitom zároveň, jak se zdá, velká Foucaultova de-mytizace svobodného subjektu i svobodného těla nese rysy performativního gesta diskurzivní re-negociace.¹³² Je to, myslím, právě tento moment,

¹³⁰ Jako například *A New History of German Literature*, 2004 (viz P. A. Bílek: „Rekognoskace archivu literárněhistorických východisek“. In: *Hledání literárních dějin v diskusi*. Praha, Litomyšl : Paseka 2006, s. 79-85) anebo nedávno vydaná monografie Vladimír Papoušek et al.: *Dějiny nové moderny. Česká literatura 1905–1923*, Praha, Academia 2010.

¹³¹ Jak dokládá Griffin (Griffin 1999), *funkci autora* získávají i texty, jež se k sobě vztahují reklamní informací na titulní straně bez uvedení zákonného jména autora slovními obraty jako „Od autora „Sebevlády“ nebo „Psáno dámou“;“ taková praxe byla běžná v 18. a 19. století.

¹³² Podle Wojciecha Kalagy dokonce Foucault ve svých pozdních pracích („Péče o sebe“, in *Dějiny sexuality* III, „Subjekt a moc“, in *Myšlení vnějšku*), obrací k „estetice existence“ a možností „křehkosti individua“ a „čisté radosti ze sebe sama“. „Moc lze uplatňovat pouze nad svobodnými subjekty a jen v takové míře, v jaké jsou svobodné [...tzn. v míře, v jaké] se setkávají s polem možností, v němž se může uskutečnit určitá mnohost reakcí a cest postupu“ (cit. in Kalaga 2006 [1997], s. 269, Foucault, *Dějiny sexuality* III). Podle Kalagy se zde u Foucaulta „svoboda“ zjevuje téměř jako *deus ex machina*, všimněme si ale, že je opět neoddělitelně spojena s diskurzivitou. Bez moci nelze mluvit o svobodě. V Kalagově koncepci (*Mlhoviny diskurzu*, 2006 [1997]) se subjekt formuje v sémioprostoru a je znakově-interpretacně založen; subjekt není esenciální bytost, stálé centrum, ale nepřetržitost interpretovaného znaku, přičemž interpretační vztahy se konstituují *in absento*, zároveň ale vztahují k aktuální existenci subjektu. Identita jáství podle něj spočívá v kumulování sémiózy (interpretace); „lidská bytost [se] jeví nikoli jako savec, který se zásluhou zrcadlího stadia náhle proměňuje v subjekt (jako u Lacana), ale jako znak / text, který je od počátku zapojený do sémiózy a interpretace“ (Kalaga 2006 [1997], s. 265). Poněkud sofistikovanější verzi takové semiosis předložila již Julia Kristeva, jejíž koncepci se věnujeme, jak jsme již avizovali, v samostatné kapitole.

který se znovuobjevuje i u americké filozofky performativity Judith Butler (Butlerová 2008, Górská – Matonoha 2008).¹³³

IX.4 Nástroje hypotézy: Wayne C. Booth a implikovaný autor

Podle amerického naratologa Wayne C. Booth (1961, 1983 [1961]) je *implikovaný autor* autorovo druhé já stvořené v textu/textem, určitá rétorická role, implikovaná literární verze reálného člověka; implikovaný autor ztělesňuje textové normy a hodnoty, zahrnuje intuitivní pochopení celku díla (tzn. textu), všech voleb vedoucích k jeho ztvárnění.¹³⁴ Pojem implikovaného autora je Boothem budován na pozadí zájmu o rétoriku literárního díla a vyvolává řadu otázek.¹³⁵

Booth, zabývající se rétorikou umělecké výpovědi, mluví o implikovaném autorovi jako o masce či roli, již autor modeluje svým kreativním aktem. Přijmeme-li totiž tezi, že intence psychofyzického autora jsou dílu irelevantní, tento prostředkující koncept role, masky či obrazu je nezbytný, abychom vysvětlili, jak může individuální autor komunikovat s individuálním čtenářem. Booth později kritizuje J. R. Baker (1973) za to, že pod zástěrkou implikovaného autora mluví Booth ve skutečnosti o sféře reálného autora a jeho hodnotách a intencích, jakkoli se tváří, že stále mluví o díle. Prolínání těchto sfér se v diskurzu o autorském subjektu přitom jeví nevyhnutelné; intence historického autora jsou nerekonstruovatelné; rekonstrukce „autorského“ rozvržení musí být tedy ponechána (reálnému) čtenáři, který je však tradičně chápán jako „naivní“ a jaksi „nespolehlivý“, takže záštitu je nutno hledat v textu; text sám je však až křehce otevřený dezinterpretaci; kotvou „spolehlivého“, informovaného čtení se tak nutně stává (para/meta)textový svět autora a neméně (pre)textový svět dobových (autorových) či současných (kritikových) norem a hodnot, či chceme-li, dobového/současného paradigmatu a diskurzivního pole. To, co se na jedné straně rozčleňuje, se na rovině pokusu o sjednocení smyslu ukazuje být symptomatickým metodologickým postupem. (Jinak řečeno, i koncept implikovaného autora je diskurzivní funkcí autora podmíněn.)

V článku z nedávné doby (Booth 2005) hovoří Booth znovu o implikovaném autorovi jako o literární roli a masce reálného autora, jeho možné identity realizované však pouze v textu. Na příkladu básně Roberta Frosta identifikuje tři subjekty: subjekt vypravěče, který vypovídá o své lásce k půdě, k rustikálnímu řádu práce a sousedství; subjekt implikovaného autora, který vypovídá o práci perem, jejímž prostřednictvím se ustavují hodnotové vztahy mezi farmářstvím a spisovatelstvím; Frosta z masa a kostí, jehož vztah k prvním dvěma rýsuje Booth na půdorysu kontrastu. „Rozdílnost prvních

¹³³ Pro Butler, která evokuje Althusserův pojem interpelace v lacanovském smyslu (subjekt je interpelován, ale na základě principu imaginárna se jeho identita stále odsouvá), je subjektivita diskurzivním místem *zranění*. „Označen/a zraňujícím jménem, dostává se mi společenského bytí, a protože mám určitou nevyhnutelnou vazbu ke své existenci – neboť narcismus se chápe jakéhokoli výrazu, který s sebou přináší existenci –, jsem veden/a k tomu vítat s otevřenou náručí výraz, který mne zraňuje, neboť právě on mne společensky ustavuje. [...] tím, jak obývám daný zraňující termín – a jak jsem jím zároveň okupován/a –, získávám možnost mu vzdorovat, odporovat a přestavit moc, jež mne ustavuje, na moc, již se stavím na odpor. [...] Toto přepsání nebude věcí nevědomí stojícího mimo moc, ale spíše něco jako nevědomí moci samé, v její traumatické a produktivní iterabilitě“ (Butler 2008, s. 843–844).

¹³⁴ Zde je Booth velmi blízko Červenkovu pojetí (1992 [1968]).

¹³⁵ Boothovu pojetí i dalším pojetím kategorie implikovaného autora se budeme podrobněji věnovat v následujících kapitolách; zde nám jde o komparaci zmíněných tří myšlenkových koncepcí.

dvou Frostů a oněch Frostů, kteří jsou zpodobněni v jeho životopisech, je šokující. V jedné je líčen jako „strašný člověk – přízemní a mstivý, hrozný manžel a rodič... netvor, člověk systematicky krutý... člověk, který předstíral, že je představitelem selství a rustikálnosti, zatím však byl vždy zámožný a městsky uhlažený“... Současnější životopisci jej nevykreslují takto záporně a někteří, aniž by popírali jeho děsivé vady, jej líčí mnohem příznivěji... Ale žádný z nich v něm neodhaluje člověka, jehož bych chtěl mít za souseda nebo příbuzného nebo s kterým bych chtěl poobědvat“ (Booth 2005, s. 80). Booth přitom nepopírá možnost vztahovat *implikovaného autora* k *reálnému autorovi*; „ideální“ verzi, tvůrce v textu, básnickou personu lze podle něj obdivovat v její modelovosti tím více, čím méně „modelový“ (jako v případě Frosta) je skutečný autor, *FBP* („flesh-and-blood person“). Rozlišení subjektů, které chtěl Booth upevnit, se z obou stran zjevně rozmlžuje: jak rozeznat para/textové, dokonce fiktivní parametry obrazu „reálného“ Frosta; který z „Frostů“ je ten pravý a co je „skutečnou“ verzí člověka? Je jistě možné re-konstruovat portrét lidské bytosti s určitou měrou pravděpodobnosti, není však možné zhodnotit jednu textovou kategorii pomocí druhé textové kategorie s mnoha navzájem se překrývajícími prvky, jednu fikci pomocí spojitě fikce druhé. Naopak Frostovi-*FBP* je tak vlastně možnost učinit literární (jakkoli kontradiktorní) gesto, možnost cosi vypovídat, upírána.

Analogické nejasnosti provázejí Phelanovu (2005) definici *implikovaného autora*, která se nejvíce blíží Boothovu původnímu pojetí jako autora druhého já; Phelan v tušeném obrazu autora za textem nachází „zjednodušen(ou) podob(u) reálného autora, skutečnou či zdánlivou podmnožinu autorových schopností, vlastností, postojů, názorů a hodnot a všech dalších atributů, které hrají aktivní roli při konstrukci příslušného textu“ (Phelan 2005, s. 45). Jaký přístup má čtenář k této množině a kudy vést linii oné „podmnožiny“? Jak rozlišit mezi atributy, které se při konstrukci textu zapojují aktivně, a těmi, které hrají roli „pasivní“? V takové definici je relevance vztahu reálného autora a jeho podoby redukována na formu „zjednodušení“ i faktuální lhotejnosti.

Implikovaný autor má jisté shodné rysy s *funkcí autora*, neboť ta podle Foucaulta „běží na hranici textů“, nachází se ve zlomu mezi „matrikou lidí“ a „fikcí díla“: „Bylo by stejně nesprávné hledat autora na straně spisovatele skutečného jako na straně fiktivního vypravěče: funkce autora se uskutečňuje v samotném rozštěpu – právě v onom rozdělení a onom odstupu“ (Foucault 1994 [1969], s. 54). To je však přece jen něco jiného než postulování samostatné subjektové kategorie mezi subjektem fiktivním a nefiktivním; *funkce autora* je spíše jakýsi prostor nebo pohyb mezi nimi, což ji přibližuje *autoru implikovanému* v pojetí *gesta*, přestože *funkce autora* se vztahuje k celému dílu (opera omnia), zatímco *implikovaný autor* k jednotlivému (narativnímu) textu. Zásadní rozdílnost těchto dvou pojmů však spočívá v tom, že první je jakousi předchůdnou kategorií, která vymezuje podmínky působení diskurzu, průsečnicí v mřížce, kterou jazykově a myšlenkově klademe na svět; tedy něčím, co v jistém smyslu vznik takových interpretačních nástrojů, jakým je *implikovaný autor*, podmiňuje. Foucault to, zdá se, říká explicitně, když uvažuje o zmiňovaných subjektivních pozicích (fiktivní/modelové/reálné) jako o simultánních (sic!) já: „Funkce autora nezajišťuje jedno ... z těchto ego na úkor druhých dvou, jež by pak byla jen jeho fiktivním zdvojením. Naopak je třeba říci, že funkce autora v takovém diskursu působí tak, že umožňuje rozptyl těchto tří simultánních ego“ (Foucault 1994 [1969]: 55). I v těchto formulacích se

objevuje pnutí mezi rozlišením subjektivních pozic v textu a jejich disperzí a překrýváním.

IX.5 Para/meta/textové konstrukty

„Představme si,“ vyzývá Wolf Schmid (2006), „že sedíme v posluchárne a slyšíme, jak nějaký člověk, kterého neznáme přede dveřmi s někým mluví. Aniž bychom mluvčího nebo posluchače viděli, dokážeme si na základě vyslechnutého bezděčně učinit představu o mluvčím, o jeho pohlaví, věku, náladě, funkci na univerzitě a možná, trvá-li rozmluva dostatečně dlouho a týká-li se odpovídajících témat, i o jeho způsobu myšlení, o jeho filozofii. Také o druhém účastníku si učiníme představu [...] o obraze, který si o něm dělá mluvčí, tj. o předpokládaném adresátovi“ (Schmid 2006, s. 76). Není komunikátu bez implicitního „obrazu“ určitých rysů a vlastností jeho původce a adresáta – jakkoli zkusmo je vnímatelem tento obraz budován. V literárním komunikátu se situace ještě komplikuje; takovouto konkretizovanou představu o mluvčím si utváříme především vzhledem k explicitnímu vypovídajícímu subjektu, vypravěči či lyrickému subjektu; za jeho „tváří“ a tvary textu v průběhu recepce pak re-konstruujeme implicitní obraz veřejného pisatele. Jeho „subjekt“ se stává něčím zvláště „neosobním“, vyplněným jistým významotvorným gestem, nabídnutím – ovšem též nedotvořené – tváře druhého a jeho světa, gestem ale, které recipient nutně – právě odosobněností, jeho veřejnou, v plén vydanou povahou – vztahuje intenzivněji k sobě samému. Toto gesto je více či méně konstrukcí nebo přinejlepším re-konstrukcí; samo přitom inherentně obsahuje – kromě své polyfonní významovosti – i svou „věčnost“, věčnost ve smyslu „jsem jen gesto“. „Autor“ za textem/v textu se tak stává „opravdu mým autorem“, mohu-li parafrázovat slova vypravěče Kunderovy povídky „Já truchlivý Bůh“ („Byla teď opravdu mou Janičkou“, praví vypravěč-„Bůh“ Adolf). Za tímto zcizením autorem se ale (nevyhnutelně) probouzí i jistá snad základní, antropologická zvědavost neb zvědavost po „osobě“; je to otázka „kdo to mluví“, podmíněná ovšem seznáním toho, „proč to říká“ (tedy jistou měrou motivovanosti, naplněnosti sémantické intence). Proto říká Tomáš Glanc ve vztahu k historické reflexi: „Dějiny literatury bez autorů jsou tedy druhou krajností, metodologicky důslednou, avšak neuspokojivou, protože převádějí na abstraktní a virtuální rovinu některé aspekty literatury, které se tradičně považují za vzrušující: individuální a singulární tělesnost, ztělesněnou paměť, osobní zkušenost, intenci, přesvědčení, osud konkrétního jedince, metamorfózu živého, žitého života v příběh, svědectví, reflexi, observaci, textovou strukturu s jinými parametry živosti, pomíjivosti a konstruovanosti, než je smrtelný lidský život: s jinými parametry smrtelnosti.“¹³⁶

Naše postupné srovnávací úvahy ukázaly, že *smrt autora*, *funkce autora* i kategorie *implikovaného autora* sdílejí jisté premisy; jak a v kterých podstatných bodech se jejich rozvržení rozchází; že zahrnují aporetické a paradoxní momenty, které lze prizmatem nezáměrného nebo nevědomého číst jako otevírání směrů vlastní „dekonstrukce“. Zmiňovaní teoretici se shodují především v předpokladu, že život

¹³⁶ Glancova poznámka: „M. Foucault (1969) zdůrazňuje právě roli textu jako nástroje nesmrtelnosti. Kreativní napětí tu vzniká mezi autorem, který je intenzivně smrtelný – a textem, který intenzivně sugeruje nesmrtelnost“ (Glanc 2006, s. 28).

autorův i jeho intence docházejí v díle zcizení; zatímco Barthes toto zcizení absolutizuje, Foucault je určuje obecněhistoricky (přičemž je jeho přínos interpretaci literárního textu nutně omezený) a Booth je popisuje pomocí konceptu literární masky, persony. Barthes stojí v přímé opozici k Boothovi v tom, že odmítá sám obraz autora v textu, a zavrhuje tedy nikoli reálného, ale *implikovaného autora*. Foucault stanovuje *funkci autora* na rozdíl od Barthesa historicky a ideologicky (tzn. ne pouze ve smyslu „prázdného“ místa) a vyjadřuje výslovně rozpor mezi vizí odosobněného diskurzivního prostoru a archeologií diskurzu. U Barthesa podobnou trhlinu mezi popisem a utopií vidíme na rovině implicitní; v jeho dalších pracích pak můžeme sledovat, jak se tato trhlina vyplňuje explicitně tělesnou figurativností řeči, „touhou“ po návratu autora. U Bootha lze pozorovat, jak se hypotetická diferenciací subjektu problematizuje vlastním interpretačním výkladem.

Abstraktní symetrická řada *reálný autor – implikovaný autor – vypravěč – adresát – implikovaný čtenář – reálný čtenář*, stejně jako teze o *smrti autora*, pokud by měla znamenat bezpodmínečné vyloučení autora z literární komunikace, jsou v komplexní a kontextové perspektivě zjevně neudržitelné, neboť násilně vylučují možnost promítnutí autora v textu, jakkoli se jedná o promítnutí lomené a prostředkované. Teoretické rozštěpení tvůrčího subjektu vedví, na textově imanentní kategorii implikovaného autora a externí subjekt historického autora, je problematické i v tom, že tiše kopíruje čistý řez mezi světem textu a společenským, ekonomickopolitickým či jakkoli jinak „zvnějšku“ determinovaným světem mimo text, nehmotným světem textových vazeb a hmotným světem materiálních potřeb a činitelů. Materiálnost a tělesnost probíhá napříč textem; je v něm zpřítomňována performativita lidské, tělesné zkušenosti autora/autorky; stopu matérie nutně vnáší do textu i jeho čtenář, vždy konkrétní a konkrétně situovaný v prostoru a čase. Naopak textovost je zásadně „vepsána“ do našeho vnímání a poznání světa; obraz autora se bezpochyby utváří prostřednictvím textů i tehdy, známe-li jej in persona.

Poznání reálného autora je ireverzibilní vhled, jenž nás vybavuje poznatky znakové povahy (povaha, osobnost, předpoklady motivace), které se ale vzápětí sémantizují již ve styku s dílem a naopak nově osvětlují či usouvztažňují prvky textu a text sám jako dílo konkrétního tvůrčího individua. S literárními texty jsou ve styku texty neliterární též osoby; i mýty týkající se „skutečné“ osoby autora fungují jako *sui generis* kód, „sémiotická analýza díla se proto nemůže vždycky vyhnout pohybu v kruhu, jsouc nucena předpokládat některé rysy osobnosti, k jejímuž konstituování má teprve interpretaci díla dospět“ (Červenka – Jankovič 1990, s. 21). Na konceptech subjektu díla (či „implikovaného autora“) a reálného autora se ukazuje, že neexistují dva systémy, které by se protínaly, „čistý“ systém značení a širší, komplikovanější realita okolo: onen kruhový pohyb zasahuje jakoby oba systémy a rozrušuje koncentrickou – excentrickou představu, jež rozděluje subjekt vedví.

Autorství, pokud mluvíme o literárním textu však může být i zvrstvené nebo kolektivní; přelomovým bodem v „dějinách textu“ je ovšem, jak upozorňuje Červenka (1996), akt zveřejnění. I u zvrstveného, kolektivního nebo kolaborativního autorství se v případě literárního textu *hypotetizace* autorského subjektu onticky zjedňuje. Nakolik iluzorní tato „jedinost“ může být z genetického hlediska, ukazuje například Pavel Janáček (přednáška „Očistec spisovatele Hampla“ na IV. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, Praha 2010). Na materiálu literárního seriálu v periodickém tisku 1900–

1950 se zřetelně rýsuje, jak do ontogeneze textu vstupuje podstatně vztah textu a média. V případě románu „Očistec“ (publikovaném v sociálně-demokratickém časopisu Ženské noviny, 1934–1935) je František Hampl autorem-realizátorem a ideovou dozorkyní, která modeluje „ohyb“ románu vzhledem k morálním normám daného periodika, je redaktorka novin Betty Karpíšková, též senátorka a místopředsedkyně Čs. sociálně demokratické strany dělnické. Autorství je zde kolektivní podnik, v němž figuruje ekonomický a ideový zadavatel a výkonný autor-realizátor, dodávající zadavateli synopsi, autorskou představu ke schválení a modelování. Nejedinnost autorství je principiální věcí geneze textu, nikoli pouze rysem populárních nebo seriálových žánrů; každá standardní *Nortonova antologie anglické literatury* přináší náhled rozsáhlých škrtů, které Ezra Pound učinil v původním textu Thomase S. Eliota, aby „stvořil“ fragmentární modernistickou poetiku *Pusté země* (1922).

Hypotetizovaný autor, vzniknuvší jako hypotéza z textového východiska autorizovanosti, udělanosti, původcovství, obecné záměrnosti, východiska, které se generuje společně s aktem zveřejnění, se i v případě umělecky chápané literatury dostává do kontaktu s parametry dalších autorských i neautorských kontextů. Na hranici virtuality díla figurují společně s ním texty, které nejsou přímo jeho součástí: text na obálce, předmluva, doslov, poznámky editora atd.; podle G. Genetta (Genette 1997 [1987]) i tyto tzv. paratexty patří k fázi interpretace, přičemž v různých vydáních paratexty metamorfují. Genette uvádí různé způsoby třídění paratextů: podle autorů jsou: a) nakladatelské paratexty, tedy obálka, titulní strana, tiráž, formát, b) autorské paratexty (předmluvy atd.), c) „alografy“, texty z „cizí ruky“; podle autentičnosti: a) autentické, b) fiktivní, c) apokryfní, textu (nebo autorovi) mylně připisované paratexty; podle kontextu: a) peritexty, tj. interní součásti díla, předmluvy, věnování, názvy, názvy kapitol, dovětky, b) epitexty, tj. externí texty dílo obklopující, kritické ohlasy, recenze, interpretace, studie, literárněhistorická zařazení. Takto chápané paratexty zřetelně rozmlžují hranici toho, co je uvnitř textu a co vně a v některých tříděních i to, co pochází z pera autora a co nikoli. (Proto Werner Wolf lamentuje, že „pojem textu [se] téměř poststrukturalisticky rozšiřuje“ (Wolf 2006, s. 584).) Zdá se rozumné rozlišit od rámce vlastního textu (kam by patřil název nebo názvy kapitol)¹³⁷ paratexty (ať autorské či nikoli), které jsou součástí konkrétního vydání, ale nemají charakter verbalizovaného komentáře, a texty, které dílo komentují (ať v dané knize nebo jinde) – tedy metatexty.¹³⁸ Přejímové jevy jsou ale nevyhnutelné; například status ilustrace může být silněji nebo slaběji zapuštěný do textu, přičemž jistou roli hraje právě i autorství (obrázky Williama Blakea nebo de Saint-Exupéryho mají silnou pozici – stejně ale jako „kanonizované“ ilustrace Josefa Lady k Haškovu *Švejkovi*). Existují i fiktivní paratexty: „předmluva“ a „komentář“ k „nalezenému rukopisu“ apod., fiktivní peritexty: „dopisy čtenářů“ (Hodrová 2001, s. 46).

„Autor“ tedy nevyhnutelně vstupuje do literárního textu i jako jistý para/meta/textový konstrukt, jež si čtenář obvykle buduje nejen z autorových děl, nakladatelských paratextů a různých komentářů, ale i z písemných svědectví o jeho životě, paměti, korespondence, monografiích atd. – všech textů vztažitelných k určitému jménu; autor se narativizuje, zatímco čtenář konstruuje hypotézu ve smyslu heuristického

¹³⁷ K rámci podrobněji Hodrová 2001, s. 212nn; rámcem se jako zásadní sémantickou kategorií zabýval i J. Lotman (1970).

¹³⁸ Metatext chápeme s Genettem spíše jako text o textu, komentář, spíše než textovou sebereflexi, jak mu rozumí J. Starobinski a R. Lachmann(ová) (Lachmannová 1984, s. 138).

nástroje, který je možné upravit, doplnit nebo zavrhnout a nahradit jiným a který je nerozlišitelný nějakým čistým metodologickým řezem od obrazu autora v textu nebo díle ve smyslu komplexní a proměnlivé autorské osobnosti. Takový autorský konstrukt se přitom nemůže neúčastnit interpretačního dění. Josef Škvorecký v povídce „Divák v únorové noci“ (Škvorecký 1996) nechává promlouvat vypravěče, mladíka cynicky lhostejného v postoji k událostem únorového převratu, přesto vzrušeného pocitem, „že tohle je konečně život“. V závěru, kdy ještě téže noci odjíždí za hranice, vypravěč říká: „Najednou ze mě trochu vyprchalo to vzrušení a ta blaženost. Ale nelitoval jsem toho. Vůbec jsem toho nelitoval. Vůbec ničeho jsem nelitoval. Je to taky hloupost, něčeho litovat ... Úplná hloupost. Úplná hloupost. Jistě. Docela jistě“ (Škvorecký 1996, s. 97). Tato opakovaná tantra mladické „moudrosti“ získává další význam právě tehdy, když ji vztáhneme ke Škvoreckého vlastní zkušenosti, jeho tehdejší volbě neemigrovat. Zároveň je však zřejmé, že subjektem, který zde vypovídá, je specificky ztvárněný vypravěč a že jeho výpověď nelze číst jako (sebe-ironické) vyjádření „litosti“ skutečného autora.

Máme za to, že i u minimálně stylizovaných literárních mluvčích platí, že poukaz k žité autorově zkušenosti zůstává neurčitý a lomený, jen ve sféře rétorického návrhu. Prostor literatury se nám jeví jako doména, v níž se zásadně komplikuje možnost číst výpovědi jako poselství určitého (autorského) subjektu, v němž je blokován převod sdělení do pragmatické situace aktuálního světa, v němž však zároveň, díky charakteru fikční promluvy, může získat na svůdnosti právě hra na skutečnou výpověď, eventualita „co kdyby“. V tomto prostoru, zůstaneme-li chvíli u narativu, se subjektové pozice ukazují být transponovatelné; nikoli volně, v tom smyslu, že by nebylo možné rozeznat pozice vypovídajících subjektů (byť v komplikované souhře jazykového zprostředkování) či jejich spojení na úrovni diskurzu (to je samozřejmě podmínkou rozumnosti); toto spojení se však na nejvyšší úrovni „celkového smyslu“ jeví jako vědomý konstrukt nikoli autora, ale čtenáře: vzniká hypotetický autor a další jeho varianty. Tuto tezi lze formulovat jako zásadní nemožnost nalezení jednoty díla na všech jeho úrovních, již však zároveň u textu (něčeho kýmsi udělaného) obvykle předpokládáme za pomoci apriorní/aposteriorní projekce autorské osobnosti. Není-li možné připsat jednoznačnou pozici, zjevovanou textem, konkrétnímu subjektu, v důsledku spíše než autor řeč sama získává jistou ideologickou autoritu. Tato nemožnost přiřknout textem prostředkované postoje jednotlivému subjektu naprosto neznamená, že autor/čtenář žádné pozice v/k textu nezaujímají: jsou to právě hypotetické, zkusmé, *explorativní* hodnotové projekce a postoje, které činí z četby specificky riskantní rozkoš. Pnutí mezi reálnou „normalitou“ a návrhem norem, jak jsou stanoveny na rovině diskurzu nebo textové intence, napětí pocházející z onoho „co kdyby“ obsahuje konečně i svou nebezpečnou dimenzi, neboť myšlení i jednání, které by v aktuálním světě byly hodny odsouzení, mohou v konstruovaném fikčním světě získávat svou přitažlivost, dokonce jistý étos díky strukturní integritě textové, integritě čistě literární.

X. Návrat k Wayne C. Boothovi

Právě etický rozměr narativů začíná v 50. letech minulého století zkoumat chicagský novoaristotelský naratolog, Wayne C. Booth. Vracíme se nyní podrobněji k jeho známé *Rhetoric of Fiction* (1961, přepracované vydání 1983), abychom sledovali zrod myšlení implikovanosti původce tentokrát v narativním díle, implikovanosti a implicitnosti, která zároveň u Boothe, jak uvidíme, neodsouvá „reálný subjekt“ zcela stranou. To vyplývá už z kontextu jeho novoaristotelského pojetí rétoriky, v němž se jakkoli hermetická, imanentní poetická forma stává významuplnou v přenosu od autora k vnímáči. Jak upozorňuje Booth: „[na] rozdíl od mnoha moderních estetiků Aristoteles nikdy zcela nezavrhoval rétorickou dimenzi poezie“ (Booth 1983 [1961], s. 92).

V první kapitole představuje model vývoje narativu, v němž hlavní úlohu nehraje opozice *telling* a *showing* (vyprávění versus ukazování), nýbrž autorita hlasu vypravěče, její ústup v moderním narativu – a s ním zviditelnění techniky, již Booth nazve implikovaným autorem. Výchozím bodem Boothových úvah o literárním narativu je odmítnutí evolucionistické představy o potřebě očistit literaturu od tyranského vlivu autorské figury, veškerých explikačních tendencí, explicitního hodnocení a návodnosti. Není lepší vyprávění to, které je méně návodné a autoritativní, upozaďuje autora (obojí patří do uvozovek, jak uvidíme), více ukazuje, než vypráví, říká Booth. I v sebeobjektivnějším, sebeneutralnějším literárním textu se autorská figura konstituuje již ve chvíli volby tématu. Jistou část své trajektorie Boothovy úvahy běží paralelně se soudobým myšlením Rolanda Barthesa o „rukopisu“ a nemožnosti jeho „nulového stupně“ (přestože Barthesovy sympatie vůči impersonálnímu rukopisu nového románu jsou zřetelné). Oba se však rozcházejí především v „řešení“: pro Barthesa jím je proklamované odmítnutí antropomorfního gesta hlubokého původu a autorství a s tím spojený „zrod čtenáře“ (byť, jak se ukáže, značně specifického); pro Boothe se zintenzivňuje vědomí rétoriky – implicitní manipulace prostřednictvím příběhu a jeho prezentace – a poznání nutnosti, s níž je třeba techniky implikování jistého modelu světa (a vyprávění) reflektovat.

Na začátku srovnává Booth (podobně jako Auerbach v *Mimesis*, 1946) biblickou pasáž o Jobovi s homérským vyprávěním a komparací dokládá nezpochybnitelnou autoritativnost předmoderního vyprávění. Znalost, pohled, hodnocení vypravěče zde stojí v dané konvenci mimo pochybnost. Řekne-li vypravěč Bible, že „Byl muž v zemi Uz, jménem Job, a muž ten byl sprostný a upřímný, boje se Boha, a vystříhaje se zlého,“¹³⁹ věrohodnost vypravěče nepřichází na mysl – přestože podává zprávu o Jobovi, která se přímostí vzhledu do druhé bytosti vymyká lidským možnostem. I slovo Boží vpsledku závisí na autoritě vypravěče: on pojmenovává Boha a zprostředkovává jeho hlas. A přes Aristotelovu chválu Homérova sebeupozadění je ve skutečnosti přímost a autorita hodnocení plynoucích událostí a představených postav u Homéra nemenší než v předchozím případě. V homérském vyprávění, ať v *Íliadě* nebo v *Odysseji*, je explicitní i implicitní hodnocení charakteru postav i smyslu jejich činů maximálně zřetelné; celou dobu vede „Homér“ čtenáře (posluchače) za ruku a jeho úsudek, zájem, víru, sympatie nenechává náhodě. Není například nikdy pochyb, že nápadníci Penelopé mají být chápáni negativně, zatímco Telemachus obdivován; není pochyb o tom, kdo zemře vinen a kdo

¹³⁹ Bible Kralická, 1 Job 1:1.

bez viny, kdo pošetile a kdo moudře nebo že Odyseus bude vždy chrabrý, důvtipný, moudrý a hodný obdivu.

Každé vyprávění tak záleží na vypravěčské autoritě. Proti tomu ovšem uvádí Booth moderní narativ a techniku nespolehlivého vypravěče. Například v úryvku z textu amerického publicisty a povídkáře Ringa Lardnera (1885–1933) „Haircut“ (1926) se zřetelně rýsuje distance „autora“ od přímého vypravěče, omezeného jak morálně, tak intelektem. V textu je tato jeho deficitnost zřetelně vyznačena již jeho gramatickou a pravopisnou nezpůsobností stejně jako vposledku neschopností pochopit události příběhu, které sám vypráví, i jeho smysl.¹⁴⁰

Booth odmítá to, že by absence přímého hodnocení automaticky značila vyprávění nuancovanější, rafinovanější nebo technicky dokonalejší a důraz na *showing* proti *telling* že by se měl stát novou normou. Každé *showing* totiž zároveň vypravuje; „hranice mezi *showing* a *telling* je vždy do jisté míry arbitrární“ (Booth 1983 [1961], s. 20). Jako příklad účinného užití *forem telling* ve službách *forem showing* uvádí dva příběhy z Boccacciova *Dekameronu*, devátý z pátého dne o Monně Giovanně, Federigovi a sokolu a pátý ze sedmého dne o potrestání žárlivého manžela vypravěčky Fiammetty. Ačkoli oba spojuje právě postava vypravěčky, jsou řízeny krajně odlišnými morálními kódy. Pro vyznění toho prvního – má-li jejich závěrečný svazek „poučit i dojmout“ – je klíčové, aby Federigova oddanost a věmost Monně neměla příliš komický účinek; pro vyznění toho druhého naopak, aby byla manželova žárlivost komická a neospravedlitelná, pak teprve nevěra Fiammetty získává narativní posvěcení. Normy moderního románového umění, jak ukazuje Booth, zde nehrají roli; postavy jsou „dvojměrné“, příběhy prosté až naivní, rámcový vypravěč v perspektivním zaostření nekonzistentní. Pod jednoduchostí účinku a za zdánlivými rétorickými „nedůslednostmi“ se ale skrývá důmyslný vypravěčský um. Booth kreslí komplexitu voleb „autora“, které jsou podřízeny žánrovému předpisu a smyslu – *ad hoc* modelovanou etikou – jednotlivých příběhů. Proto Booth nakonec odmítá i výtku E. Auerbacha (který jinak oceňuje Boccacciovu schopnost žánrového naplnění komična i specifičnost a odstíněnost morálních „řešení“ jednotlivých příběhů), že vposledku, na úrovni obecných kvalit příběhů v jejich sumě, nenachází v *Dekameronu* sjednocující morální přístup; Boccacciův „raný humanismus“ je proto podle Auerbacha vágní a kolísavý. Booth to vysvětluje zájmem autora (sic) o konkrétní událostnost příběhových účinků rozvíjených na úkor obecných pojetí morální pravdy nebo skutečnosti. Booth zde evidentně praktikuje kritiku, v níž dochází k „prolínání horizontů“, tedy ke snaze zhodnotit dobové normy ve světle vývoje literárních norem směrem k soudobé (a tedy i relativní) hodnotě *showing*.

¹⁴⁰ Vyprávění je koncipováno jako skaz povídatého holiče, který zákazníkovi (adresátovi vyprávění, který se svou anonymitou a verbální non-aktivitou blíží implicitnímu čtenáři) vypráví o svém hrdinovi Jimu Kendallově a jeho „znamenitých“ špásech. Jen na pozadí vypravěčovy nespolehlivosti je možné rekonstruovat Kendalla jako místního surovce, slabomyslného Paula Dicksona jako nositele odplaty i celý temný rozměr této satiry amerického maloměsta. Ke zdrojům této rekonstrukce viz dále.

Booth tedy opozici *showing* a *telling* dekonstruuje.¹⁴¹ „Autor“ je v textu vždy přítomen – i tehdy, když „jen“ „ukazuje“. Kdykoli dochází k juxtapozici jednoho hlediska vůči druhému (příklad z Flauberta), kdykoli nahlédneme do mysli postavy, kdykoli dramatizovaný vypravěč hodnotí události „s“ postavou (vzniká paralelnost autor – vypravěč – postava), kdykoli jsou události tři dnů zhuštěny do jediného odstavce – a kdykoli tedy „čas vyprávění“ odstoupí od „času vyprávěného“, zkrátka kdykoli se vypráví, „hlas“ a „ruka“ „autora“ dávají vyprávěnému otisk a tvar. Přesto, že „autor“ může volit různé „převleky, nemůže si nikdy umínit, že zcela zmizí“ (Booth 1983 [1961], s. 20).

I G. Genette zpochybňuje jak zakládající povahu této volby, tak její bipolaritu (ukazovat, nebo vyprávět) a nahrazuje *showing* a *telling* pojmy vyprávění o událostech, vyprávění o slovech (obě je otázkou míry distance od vyprávěného) a fokalizace a jejími různými typy (podle různé míry ne/omezenosti pohledu na vyprávěný svět; viz dále). „Rozlišení *showing/telling*, zvláště ve své hierarchické podobě,“ jak píše ironicky Rabinowitz, „zůstává dnes živé spíše v příručkách tvůrčího psaní než v dílech narativní teorie“ (Rabinowitz 2005, s. 531).

Ve třetí kapitole rozeznává Booth tři druhy autorské objektivitu: neutrálnost (*neutrality*), nestrannost (*impartiality*) a *impassibilité* („nepohnutost“). Právě první druh se ukazuje – podobně jako Barthesův nulový stupeň rukopisu – nemožný a v tom smyslu je pro Boothovo pojetí autorské osobnosti a rétoriky klíčový. Apriorní neutrálnost vůči rozličným hodnotovým a ideovým systémům, jak dokládá Booth, požaduje už John Keats,¹⁴² Gustav Flaubert („Umění musí dosáhnout přesnosti přírodních věd“), Anton Pavlovič Čechov („bojím se těch, kteří hledají tendence mezi řádky“, Booth, s. 68). Vyzývání neutrálnosti je ale, říká Booth, samo hodnotou, tedy něčím nikoli neutrálním. Zatímco u Barthesa zamezuje neutralitě rukopisu historická ideologičnost forem (ideologická situovanost diskurzu), Booth sice nepoužívá pojem ideologie, tvrdí ale, že rétoriku nelze vymanit z implicitní hodnotové angažovanosti.

Neutralita tak podle Boothe nespočívá v nezaújatosti autora a dokonce ani v jeho bezpředsudečnosti (alespoň nikoli primárně), ale v integritě vlastního obrazu sebe sama ve fikci, tvarové a hodnotové celistvosti autorova implikovaného autora. Možnost autorské neutrálnosti je dána tím, že autor ve fikci jako píšící já odstupuje od sebe sama (něčemu, čemu Booth se zvláštní neproblematičností říká reálný autor nebo *flesh and blood person*, osoba z masa a kosti). Tento odstup je pro Boothe principiální: autor při psaní narativu (teze je však zřetelně rozšiřitelná: literárního díla) vytváří své „druhé já“, literární, rétorickou verzi sebe sama, korelát autorské osobnosti v textu, já, které vybírá, volí, tematizuje, konstruuje, hodnotí – byť to vše mnohdy (ne však vždy) tiše a implicitně. (Booth připomíná i označení obdobná jeho implikovanému autorovi:

¹⁴¹ Pojmy se ve své moderní podobě objevují poprvé v eseji „The Art of Fiction“ (2001 [1884]) H. Jamese. Rozpracovává je pak P. Lubbock (*The Craft of Fiction*, 1957 [1921]), když si klade otázku, jaký vztah k příběhu zaujímá vypravěč. U Lubbocka se objevuje normativita rozlišení mezi *showing* a *telling*. V některých jeho formulacích se jako jediným spisovatelským uměním hodným svého jména jeví technika „ukázání“: události a postavy předvést „samy o sobě“, a jejich hodnocení postoupit čtenáři se tak jeví jako vždy lepší než nechat je převyprávět osobou zprostředkovatele (vypravěče). Rozlišení mezi prezentací událostí bez osoby mediátora (vypravěče), „dramatizované“, a podáním událostí jeho prostřednictvím sahá zpět k Platónovi a jeho fundamentálním pojmům mimesis (které odpovídá *showing*) a diegesis (*telling*).

¹⁴² „[The poetical character] does not harm from its relish of the dark side of things any more than its taste for the bright one; because they both end in speculation“ (cit. in Booth 1983 [1961], s. 68).

Jessamyn West(ová) mluví o „veřejném pisateli“ příběhu; Kathleen Tillotson(ová) používá pojem autorovo „druhé já“. Boothův implikovaný autor není pak veřejnou verzí autora vztaženou k celému jeho dílu, ale verzí subjektu vznikající z jednotlivého, jedinečného příběhu (textu). Každý jednotlivý literární text implikuje jiného (svého) autora. Podobně jako subjekt díla v pražském strukturalismu uchovává implikovaný autor tendenci ke sjednocení (sjednocování) různých rovin díla, když se sám nachází na té vždy ještě nadřazené.

Booth zachovává komunikační model, s vědomím autorova „rozdvojení“. Náznorný je jeho epistolární příklad: vztah pisatele k adresátovi, jedinečná situace a účel dopisu implikují u každého z dopisů téže psychofyzické osoby jiného autora, jiný komunikující subjekt. Implikovaný autor je tak na jedné straně singulárním komunikantem, jehož produktem je to, co čteme, na straně druhé je do jisté míry desindividualizovaný: je „ideální“ verzí skutečného člověka vepsanou textu. Tato osoba vyplývá z úhrnu svých tvůrčích, rétorických voleb, z výběru tématu, druhu a žánru a způsobů zacházení s nimi.

Aktivita implikovaného autora může být jak implicitní, tak explicitní; autorovo „druhé já“ může mít v příběhu otevřenou, mluvící roli. Přes jisté nejasnosti (to když Booth říká, že „vypravěč ... já“ [díla] je zřídka, pokud vůbec kdy identický s implikovaným obrazem umělce“) je to u Bootheho případ spolehlivého vypravěče. „Komentář [autora v díle-příběhu] může ... vytvořit přesně onu správnou zeď mezi autorovým slabším já a oním já, které musí vytvořit pro dobro své knihy. Umění zkonstruovat spolehlivého vypravěče spočívá do značné míry v ovládnutí sebe sama tak, aby je bylo možné promítnout do oné osoby, druhého já, které náleží již knize“ (tamtéž, s. 83).

Z těchto – i jiných – formulací zřetelně vyplývá, že Booth pracuje s jakousi představou „ideálnosti“ já, ideálnosti, které ale autorský subjekt dosahuje právě jen v procesu konstrukce písčitého já vzhledem ke smyslové celosti příběhu (tento vztah by snad bylo možné u narativu myslet v jiných pojmech i jako vztah diskurzu a příběhu). Tato ideálnost nespočívá ani v neutralitě, ani v nestrannosti – neapriornosti soudu nad postavou – ani ve flaubertovské nepohnutosti „autora“ vzhledem k postavám a událostem. Je podle Bootheho spíše věcí druhové a žánrové korelace subjektu a výtvoru – korelace implikované verze autora a typu příběhu, který „vypráví“. Ideálnost písčitého já je u Bootheho pochopitelně silně normově odvislá. Například *Milence lady Chatterleyové* hodnotí Booth negativně proto, že příběh/diskurz implikuje verzi D. H. Lawrence, „kterou nemůžeme obdivovat; existuje nepřekonatelná rozdílnost mezi spásou, již implikovaný autor navrhuje [prostřednictvím postavy Mellorse], a našimi vlastními názory“ (Booth, s. 80). Zdroj a povahu „našich názorů“ Booth neupřesňuje; jsou (jakoby) dané. V této normové a normativní sebejistotě se jeví dílo jako systém hodnot vřazený v obecnější rámec hodnot etických.

Nejasné zůstává, jaký je vztah mezi implikovanými autory téže autorské osobnosti, respektive, zda jednotliví implikovaní autoři vytvářejí obraz profesionálního autora. Booth se později (1979) k možnosti implikovaného oeuvre-autora vrací a nazývá jej kariérním autorem; *career author* je souhrnem sdílených znaků implikovaných autorů téhož autora (funkce autora), myšlenou osobností vyvstávší z jednotlivých děl, tvůrčím centrem implikovaným sekvencí implikovaných autorů; může být konstantnější (Jane Austenová) nebo variabilnější (řekněme: Vítězslav Nezval). Pojem pak přejímá i

Seymour Chatman (2000 [1990]): „Reálnému autorovu jménu potom může být rozuměno jako označujícímu určité konstanty, společnému jmenovateli metody spojující implikované autory rozličných děl. Jeho označované je poznaný soubor charakteristických znaků, přenesený od ostatních stejně označených textů, jež opatřují čtenáře narativně důležitými informacemi, když putuje novým textem“ (Chatman 2000 [1990], s. 89, překlad upraven). Neběží o literárně-historickou interpretaci těchto sdílených znaků (jejich sdělování, konstatování kontrastů a stází, etap vývoje), ale o interpretační metodu, která umožňuje připsat jisté postupy obrazu jediného původce. Takovou autorskou osobnost rozeznal již Jurij Tyňanov (1927) a označil literární osobností, což byl pojem, který se i díky Mukařovskému ujal v českém strukturalismu.

Booth pojímá literaturu jako komunikaci, při níž čtenář je rétoricky osloven autorem (intencí); intence – a tedy i recepce – mají přitom různé rámce (kognitivní, kvalitativní (formální), praktické). Poetiku proto podle Boothe (i novoaristotelské, Chicagské školy) nelze oddělit od rétoriky, tj. způsobů oslovení někoho někým za určitým účinkem. Vedle aristotelské poetiky, souhry forem, je tedy do literární vědy vtažena její podstatná inherentní dimenze: umění působit a přesvědčovat. Orientovanost ke čtenáři je, jak chce ukázat Booth v polemice vůči čistě formalistickým, impersonálním a „dehumanizačním“ tendencím v moderní literatuře a uvažování o ní, vnitřním rysem fungování literárního symbolu, jakkoli by byl „očištěn“ od explicitních známek manipulace. Čtenář je tedy ve své nepřítomnosti vždy přítomen (tedy „čtenář“, implikovaný subjekt recipienta), ať už je rámcem jeho registrace textu jakýkoli ze zájmů: zájem o poznání (kognitivní/intelektuální intence, kterou nejlépe sdílí filosofický esej a detektivka), o formální dohotovenost (kvalitativní intence) nebo o osud postavy/vypravěče (praktická intence). Booth v souvislosti s třetím intenčním rámcem (říká jim „interests“) upozorňuje na zásadní druh čtenářovy angažovanosti v příběhu, který různé koncepty estetické distance (Brecht, Ortega, Bullough) potlačují: „magnetizace“ vyprávěcím i vyprávěným, empatie k fikčně (literárně) produkováným lidským obrazům. I u Brechta ostatně „distance nikdy není cílem sama o sobě; [...] [Brechtovi] ve skutečnosti záleží na tom, aby zvýšil emocionální distanci – a tím hlouběji zapojil čtenářův sociální soud“ (tamtéž, s. 123).

„Zájem“ se v rétorické konstrukci příběhu prolínají, přesto některé, nebo i jeden z nich, převažují. „Umělec musí činit volby – ať už vědomě nebo nevědomě. Psát jistý druh knihy vždycky znamená zavrhnout nějaký jiný“ (tamtéž, s. 137). Pro ilustraci takového „sémantického gesta“ (v terminologii pražské školy) říká Booth: „Jedna věc je uspokojení z toho, když vidíme vítězit nad těžkostmi někoho, koho jsme si zalíbili, druhá věc je uspokojení z poznání, že život je tak složitý, že žádné vítězství není prosto nejednoznačností. Obě uspokojení nemohou být zcela naplněna současně v témže díle. Mám-li se například radovat z toho, že Stephenův útěk do vyhnanství [v románu *Portrét umělce v jinošských letech* Jamese Joyce] definitivně značí jeho dozrání ve skutečného umělce, nemohu se plně těšit z toho, že jeho tvůrce ponechává Stephenův útěk významově neurčitým; čím více neurčitosti, tím méně nadšení“ (tamtéž, s. 135).

Text tedy podle Boothe – skrytě nebo otevřeně – angažuje čtenáře a jeho postoje a přesvědčení; nedělá to ovšem přímo, nýbrž „oklikou“. Onou oklikou je u Boothe výběžek z reálného světa do světa textu (příběhu) a naopak: na jedné straně je jím implikovaný autor, na straně druhé implikovaný čtenář (jemuž říká Booth „mock reader“, tedy čtenář simulovaný, napodobený). Literární komunikační situace je tak u Boothe symetrická.

Stanoviska reálného autora hrají podle Boothe v textu „periferní“ roli (tedy nikoli žádnou roli), neboť v díle rekonstruuje stanoviska autora implikovaného. „Stejný rozdíl můžeme samozřejmě nalézt mezi mnou jako čtenářem a mým velmi často velmi odlišným já, které splácí účty, spravuje kohoutky a zaostává v moudré velkorysosti“ (tamtéž, s. 138). Při čtení se podle Boothe stáváme někým jiným: někým, kdo se snaží adaptovat na obraz čtenáře vytvořený autorem v textu (zde se opět poněkud vytrácí původní rozlišení: tvůrcem je zde reálný autor, nebo implikovaný autor?). Pro Boothe tak implikovaný (simulovaný) čtenář není jako pro Isera recepční struktura textu, ale předpokládaný, intendovaný příjemce, s nímž se reálný čtenář snaží setkat, konvergovat. „[Autor] vytváří svého čtenáře tak, jako vytváří své druhé já a nejuspěšnější čtení je to, v němž obě stvořená já – autora a čtenáře – dojdou úplného srozumění“ (*complete agreement*) (tamtéž, s. 138).

Splynutí reálného čtenáře s rolí, již mu v textu určil autor, ale – trochu proti duchu právě řečeného – nikdy není dokonalé. A přitom: ani *rozestup* mezi reálným já (které „spravuje kohoutky“) i s jeho postoji a názory a já simulovaným v textu nemůže být podle Boothe naprostý. Jakkoli absolutně potlačíme, suspendujeme svou nevěru (v duchu Williama Coleridge: *suspension of disbelief*), jakkoli hluboce se vnoříme v text, přijetí „simulovaných“ postojů, naznačuje Booth, je podmíněno časem. „Jedna z našich nejčastějších čtenářských zkušeností je po úvaze zjistit, že jsme se dobrovolně stali simulovaným čtenářem, jehož nemůžeme uznat – že názory, k jejichž přijetí jsme se dočasně nechali vmanipulovat, s poodstupem nelze obhájit“ (tamtéž, s. 139). Ať již je tato zkušenost „nejčastější“ nebo méně častá, pojmenovává zde Booth časový aspekt zkušenosti – zkušenosti s textem a z textu –, který zabraňuje dokonalému splynutí reálného a simulovaného já, který ale zároveň brání i tomu obě já – čtoucí a reálné – zcela oddělit. Proto jsou možná Boothovy implicitní rozpory na místě: pokud by vytvářel autor dva subjekty – implikovaného autora a simulovaného čtenáře –, právě reálný autor by byl původcem a garantem intence (což je něco, co zavrhuje Booth, a zdá se, že správně, hned v počátku svých úvah).

Při reflexi Boothovy koncepce pojmenovává Paul Ricoeur (2007 [1984]) oba momenty textové zkušenosti již zmíněnými pojmy *stasis* a *envoi* (k nim ještě viz kapitola XIII). *Stasis* je u Ricoeura oním ponořením v text a potlačením já, *envoi* je zhodnocením této zkušenosti vzhledem k aktuální žité zkušenosti čtenáře. Je sporné, zda lze tyto momenty od sebe přísně oddělit (kdy vtahují svou žitou zkušenost do textu a kdy nikoli?), teoreticky se tak spíše pojmenovává jistá podstatná dynamika sbíhavosti a křížení: bytí v textu a bytí mimo text se prolínají. Jak Booth, tak Ricoeur se vposledku shodují v tom, že zkušenost čtení vtahuje do hry, slovy M. H. Abramse, jehož Booth cituje, „celou naši morální ekonomii“ (tamtéž, s. 140). Hypotetická i „reálná“ já je pak třeba pojmenovat jako dimenze téhož subjektu. *Rhetoric of Fiction* přitom neregistruje (na rozdíl od pozdějších prací Wolfganga Isera i Ricoeura) performativní sílu rezistencí, které text vzbuzuje.

Implikovaný autor může být podle Boothova mínění znázorněn (dramatizován) – jako spolehlivý vypravěč – anebo může být tichý, implicitní, mezi řádky: „implicitní obraz autora, který stojí za scénou, ať už jako režisér, loutkař nebo lhostejný Bůh, který si mlčky stříhá nehty“ (tamtéž, s. 151). V případě, že „vypravěč“ je nedramatizovaný („Zabijáci“ Ernesta Hemingwaye, 1927, personální vyprávění u raného Milana Kundery,

např. v povídce „Falešný autostop“, 1965), splývá podle Boothe s literární verzí skutečného autora.

Autor takto podle Boothe vytváří lepší verzi sebe sama. Tomáš Kubíček (2007) upozorňuje: „Aby tuto kategorii [Booth] upevnil a zrušil jakýkoli vztah mezi ní a empirickým autorem, definuje ji prostřednictvím paradoxu: Implikovaný autor je mnohem morálnější, chytřejší a dokonalejší než dámy a pánové, kteří vyprávění píší“ (Kubíček 2007, s. 39). K tomu jen jeden dodatek, možná podstatný: při čtení Boothe nemám pocit, že chce popřít *jakýkoli* vztah mezi literárním a skutečným já: chce jej, myslím, naopak specifikovat – a tím snad právě i „zpacifikovat“; implikovaný autor je podle Boothe „lepší“ autorovo já, nikoli snad maska, za kterou se skrývá nebo mizí, ale jeho vlastní literární („ideální“) sebereflexe. Lze si představit celou typologii vztahů mezi autorskou personou a autorem – včetně například „diabolického já“ (markýz de Sade racionalizující a kategorizující podoby zločinu a sexuální deviace). (Idealizační tendence je patná i z formulací, jako „nelze vyloučit, že jediné chvíle upřímnosti ve svém životě zakusil [autor] během psaní svého románu“, tamtéž, s. 75).

Booth tedy vztah mezi historickým autorem a jeho implikovaným já zcela neruší, byť tak učinit snad zamýšlel. Je to patná i tam, kde – když uvažuje o nespolehlivosti – je na vážkách o celkovém „sémantickém gestu“ narativů, z nichž autor „odešel“, aniž by „zanechal psaní“ (tamtéž, s. 240). U takto silně nespolehlivých narativů (vypravěčů), jejichž tón je natolik idiosynkratický, že je čtenář (Booth) na rozpacích, nakolik jej chápat vážně, může hledání autorské intence přesáhnout rámec textu. Booth zmiňuje pasáž z *Voyage Round the World* (1691) Johna Duntona (1659–1733), tiskaře, knihkupce a spisovatele, který bývá chápán jako jakýsi „předchůdce“ Laurence Sternea v oblasti svérázných vypravěčů (jeho „Evander“ je přirovnáván k Tristramu Shandymu). Booth z této částečně autobiografické dobrodružné prózy cituje panygerický pasus o Evanderově matce, kde vypravěčova sentimentalita možná je, možná ale není „záměrně komická“. Nejistota, na níž, zdá se, text sám nedává odpověď, proto vede Boothe k tomu, aby se pídil po určitějších interpretačních signálech; sahá k biografickým zdrojům o autorovi – a nachází přesný soulad mezi fikční matkou Evanderovou a skutečnou rodičkou Johna Duntona. Ani tím se ale Boothovi definitivní potvrzení vypravěčské ne/spolehlivosti, jak sám přiznává, nedostalo. Přesto: samotný tento interpretační tah poukazuje na komplikovanou možnost vztahovosti reálných předloh a fikčních entit (postav), byť zřetelně ve formě fakultativní „nadvrstvy“ – recipientské „nadinterpretace“.

XI. Implikovaný autor, nespolehlivost, čtenář

XI.1 Implikování autoři

V poetice narativu, ale i obecněji v naratologii a teorii narativu se po Boothovi opakovaně zvažuje ona nejvyšší významová rovina díla, koncept „meta-“ či „heterotextové“ intelligence, textotvorného, pořadajícího, intendujícího vědomí – a tedy myslícího subjektu; v otaznících nad postižitelností, identitou a samotnou subjektivitou tohoto subjektu jsou obsaženy základní potíže obou později ustálených pojmů (subjektu díla a implikovaného autora).

Pro strukturalismus je „implikovaný autor“ otázka identity úběžníku všech složek díla, přičemž však už Mukařovský říká, že subjekt díla je „bod, v němž docházejí sjednocení, ale také se navzájem srážejí rozpory, jimiž je struktura díla protkána“ (Mukařovský 2007 [1946], s. 307). Mukařovský se přitom, jak jsme viděli, pohybuje mezi antropomorfizující představou gestikulujícího subjektu a metaforou neosobního bodu, z něhož můžeme přehlédnout celkovou strukturu uměleckého textu. Tato oscilace je pak patrna i v diskusích o implikovaném autorovi, když Booth ještě zachovává představu (zprostředkovaně) komunikujícího individua, zatímco Seymour Chatman (1993 [1990]) zdůrazňuje neosobnost implikovaného autora („toho“) a Shlomith Rimmon-Kenan(ová) v posledku navrhuje, aby byl vnímán zcela depersonifikovaně a nesubjektivně jako soubor implicitních norem.

Tyto teoretické rozpaky můžeme nyní sledovat na sériích pokusů o přesné určení místa a podoby implikovaného autora (který má v nám známé terminologii organizovat text specifickým sémantickým gestem; v tom kromě „norem“ běží ovšem i o „tvary“). Implikovaný autor podle Boothe (1961) „vybírám, vědomě či nevědomě, to, co čteme“, zároveň však o něm Booth uvažuje jako o „výsledku vybírající, hodnotící osoby“, o „souhru vlastních voleb“ spíše než o „něčem, co existuje samo o sobě“ (tamtéž, s. 74). Chatman (1978) vykresluje představu „člověka, který rozdál karty daným způsobem“, tedy jakéhosi demiurga, „který způsobil, že oněm lidem v příběhu se děje to, co se jim děje“ (Chatman 1978, s. 148),¹⁴³ zároveň však tvrdí, že je konstrukcí či rekonstrukcí čtenáře (Chatman 1975), a dále že „nemá hlas, žádný přímý prostředek komunikace. Instruuje nás neslyšně, prostřednictvím rozvrhu celku, všech hlasů, všemi prostředky, které nám dal poznat“ (Chatman 1978, s. 148). V pozdějších formulacích (1990) kombinuje Chatman ve vymezení implikovaného autora symetricky dvojí hledisko, produkční a recepční: „je to způsob, jak jedním slovem pojmenovat a analyzovat intenci narativních fikčních textů bez toho, abychom se uchylovali k biografičnosti“ (Chatman 1993 [1990], s. 75); je to „rozvržení textu, s nímž se má čtenář vypořádat“ (tamtéž, s. 87); je to, říká Chatman, autor spíše „inferovaný“ (*inferred*) než „implikovaný“ (*implied*).

Konjunkce recepce a produkce je vzhledem k pojmu implikovaný autor, jak se v literárněteoretickém názvosloví ustavil, klíčová; na jedné straně umožňuje zachovat neoddiskutovatelně přítomné intuitivní „tušení“ autora za textem, aniž by bylo nutné se odvolávat na intence reálného autora, na straně druhé přisuzuje aktivní úlohu

¹⁴³ Citáty vycházejí z anglického originálu. Český překlad vyšel v roce 2008 pod názvem *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Druhý citovaný Chatmanův text se česky objevil v roce 2000 v dubiálním převodu jako *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*.

rekonstrukce (implikovanému) čtenáři. Vytváří se tak symetrické schéma komunikační situace narativu (*reálný autor*) – *implikovaný autor* – *vypravěč* – *adresát* („*naratee*“) – *implikovaný čtenář* – (*reálný čtenář*) (Chatman 1978), případně (*reálný autor*) – *implikovaný autor* – *extradiegetický vypravěč* – *diegese* – *extradiegetický čtenář* – *implikovaný čtenář* – (*reálný čtenář*) (Bronzwaer 1978). Rimmon-Kenan(ová) (2001 [1983]) poukazuje na paradox: jak lze uvažovat implikovaného autora jako samostatný subjekt účastnící se, na rozdíl od reálného autora, narativní komunikační situace, má-li být zároveň konstruktem bez hlasu, „souhrnem voleb“, způsobem rozvržení textu? O žádné entitě nelze tvrdit, že je zároveň samostatná a odvozená, osobní a neosobní. Po kritice toho, že termín implikovaný autor chybně sugeruje antropomorfní entitu se tedy diskuse o tomto pojmu soustředila zhruba na dvě základní otázky: 1. zda personifikovat implikovaného autora – je souhrnem konkrétních rozhodnutí, anebo obrazem subjektu, který učinil daná rozhodnutí? – a 2. zda jej není vhodné vypustit z terminologického aparátu vůbec, jak už navrhoval dříve Gerard Genette nebo Mieke Bal(ová), a zaměnit například pojmy textová intence (Kindt – Müller 2006) či narativní strategie (A. Nünning 1997). Tom Kindt s Hanse-Haraldem Müllerem argumentují tak, že pro účely „deskriptivní naratologie“ (v Genettově smyslu) leží autorský rámec mimo sféru zájmu. Pro účely interpretace lze v intencionalistické koncepci nahradit implikovaného autora pojmem autor, v koncepcích odmítajících relevanci záměru autora nabízejí Kindt s H.-H. Müllerem pojmy textová intence nebo narativní strategie. Posledně jmenované řešení je nám relativně blízké, až na jisté „rigidní“, „technokratické“, „sterilní“ ozvuky; intenci obvykle mívá „někdo“ a deskripce sama není „neutrální“.

Tak Genette ve svém *Nouveau discours du récit* (1983, anglicky 1988) připouští jen obecně, a poněkud nejednoznačně, že „za vypravěčem (dokonce i extradiegetickým) vytváří narativní text (jako každý jiný), pomocí různých soustředěných či globálních znaků, jistou *ideu*“ (Genette 1988 [1983], s. 148, zdůr. G. G. – proti „obrazu“, viz dále); Bal(ová) (1981) implikovaného autora zavrhuje jako „zbytkov[ou] kategori[i]“, jako jakousi „paspart[u]“, sloužící k odklizení všech problematických teoretických zbytků“ (tamtéž, s. 209); Diengott(ová) (1993) určuje zřetelně neosobnostní koncept IA jako čehosi depersonifikovaného, obraz skutečného autora, soubor postojů, celkový význam textu; Toolan (2001) v protiboothovském duchu navrhuje střízlivě, aby byl implikovaný autor považován za komponent recepčního procesu, čtenářovu představu autora, nikoli skutečnou roli v narativním přenosu: „je to zpětné promítnutí ze strany dekodujícího, nikoli skutečná fáze sebepromítnutí na straně kódujícího“ (tamtéž, s. 66). Naopak Phelanovo již citované pojetí (2005) se blíží tomu Boothovu, v němž je implikovaný autor autorovo *second self*; v tušeném obrazu autora za textem nachází „zjednodušen[ou] podob[u] reálného autora, skutečnou či zdánlivou podmnožinu autorových schopností, vlastností, postojů, názorů a hodnot a všech dalších atributů hrajících aktivní roli při konstrukci příslušného textu“ (tamtéž, s. 45). Proti tomu lze uvést výstižná slova Z. Mathausera: „Nezřídka bystří kritikové umění a literatury pocítují, že nevystačí s představou jediného, tj. fyzického, životopisného autora; konstituují tedy jeho ‚dvojníka‘, ale jen v podobě jaksi konvenčně romantické – v autorově bytosti proti *člověku* postaví *básníka*. Tímto počínáním, při němž nebyl změněn statut reality (*člověka* totiž míníme ve stejném modu reality jako *básníka*), se obyčejně dá vyjít jen na chvíli, anebo se neodůvodněně jedna část autorovy tvorby začne připisovat *člověku*, druhá *básníkovi*“ (Mathauser 2005c, s. 52).

Základní kategoriální potíže s pojmem implikovaný autor (na některé z nichž jsme narazili u širšího pojmu autorského subjektu) lze tedy shrnout do několika bodů; 1. mísi úroveň sémantiky a pragmatiky, úroveň fungování znaku a úroveň jeho uživatele (srov. bod 4), strategii a původce strategie (srov. bod 3); 2. (u některých naratologů) kontaminuje nesymetrický proces produkce a recepce (proto se naše řešení, respektive jedna jeho část – interpretovaný nebo hypotetizovaný autor – dobře snáší například s oním Toolanovým); 3. kontaminuje antropomorfní a neosobní charakteristiky, účastník komunikace nemůže být zároveň intencí komunikanta (nemá být tedy implikovaný autor chápán jako účastník komunikace); 4. nepatří do poetiky narativu, nýbrž jen do interpretace textu. Některé kontaminace jsou „odstranitelné“ (bod 2: autorský subjekt je re-konstrukcí ze strany recipienta: je jím míněn jakoby *ex ante*, ale vyvstává *ex post*), některé poukazují k paradoxní povaze „nekomunikativní komunikace“ a vnějšku/vnitřku literárního textu: autorský subjekt je (čtenářským) paradoxním zpřítomněním sémantické *intence*, jejíž sama rozpornost (v komplexech figurativnost/doslovnost, vnějšek/vnitřek, intimita/veřejnost, smrtelnost/nesmrtelnost, tělesnost/netělesnost atd.) ale poukazuje „jinam“; naléhavě se hlásí i její *materialita*, *věčnost*, v „hrubším“ materialistickém smyslu i „ideologie“ „autora“ (nemusí být samozřejmě vědomá; může sem spadat i například to, že autor píše „pro prachy“). Promítá se sem tělesnost a suplementarita gestičnosti, jak jsme ji chtěli myslit s Barthesem pojmem eratický smysl; ve fenomenologickém pohledu dochází k intenzivní výzvě k sebe-vztažení ke zjevenému smyslu, „otřesu“ působícímu na svět čtenáře.

Ucelenou koncepci abstraktního autora a abstraktního čtenáře, budovanou na několikaúrovňovém komunikačním modelu, strukturalisticko-sémiotických základech a se zohledněním recepčního hlediska, představuje (u nás známý) německý slavista Wolf Schmid. Podobně jako Červenka – ovšem pro epické literární dílo – postuluje Schmid nad úrovní fikčního (zde: vyprávěného) světa úroveň světa představeného (u Červenky: svět hry s fikčním světem); zatímco původcem světa prvního je vypravěč, původcem toho druhého je abstraktní autor. Literární dílo samo nevypráví, nenahlíží do imaginujícího vědomí subjektu; dílo vyprávění (imaginující vědomí) představuje. Ze Schmidova modelu komunikačních rovin pak – analogicky – vyplývá, že literární dílo samo nepředstavuje představený svět, ale je předloženo konkrétním autorem; tuto rovinu nechává Schmid víceméně stranou; podobně jako v ostatních naratologických modelech vzniká symetrická řada komunikantů – a rovin, které se včleňují jedna do druhé. (Model komunikačních rovin, Schmid 2006, s. 75.) Komunikaci postav – podobně jako jiní naratologové (například Chatman, Rimmon-Kenanová) určuje Schmid jako fakultativní.

Úroveň abstraktního autora se myslí jako *bezděčný* sebevýraz mluvčího, symptom, indicie (*Ausdruck* podle Karla Bühlera); v návaznosti na Peirce (resp. zde nepřiznaně zřejmě Červenku) navrhuje Schmid chápat tento nezamýšlený, nearbitrární, přirozený znak vypovídající osobnosti jako index. Indiciálními znaky původce jsou jeho tvůrčí akty. Zde by bylo – pokud bychom se chtěli pohybovat na půdě peircovského modelu znaku – možné dále zvažovat tyto znaky původce nemohou mít i ikonickou povahu; například vydělený, nadřazený charakter názvu ikonicky odkazuje ke koordinujícímu postavení autora vůči textu. Symbolická povaha abstraktního autora by znamenala vše to, čím skutečný autor-původce není, například když abstraktní Robert Frost z díla eticky předčí Boothem vyvolaného Roberta Frosta *in persona*. Podobně (Schmidův příklad): je-li Dostojevského autorský subjekt jeho pozdních románů

ideologicky polyfonní a mnohohlasý, znatelně se odlišuje od Dostojevského veřejného pisatele-publicisty. Schmidovo koncizní pojetí abstraktního subjektu je založeno na procesu recepce; čtenář, jsa veden „symptomy“, indiciemi textu, vytváří abstraktního autora, reálného, ale nekonkrétního, v textu „rozptýleného“ jako *antropomorfní hypostazi* (sic) původce, re-konstrukt. Abstraktní autor je tedy virtuální schéma symptomů, odvislé ale od subjektivních aktů čtení, nikoli produktivně autorem do textu vložené; proto „každému jednotlivému čtecímu aktu [odpovídá] jeden abstraktní autor“ (Schmid 2006, s. 85).

Schmid vyjadřuje inkluzivnost jednotlivých „rovin“ struktury epické komunikace; model opět připomíná (zjednodušený) Červenkův model konstituce estetického objektu z artefaktu pomocí interdependence označujících a označovaných a rekonstituce těchto znaků na vyšší rovině jako označujících znaků vyšší roviny. Ve Schmidově komunikačním modelu se jednotlivé roviny chápou jako roviny promluv postav, vypravěče a abstraktního autora; logika integrace jednotlivých rovin se ale zdá být převzata ze strukturalistické tradice: celek označujících a označovaných na rovině postav patří do množiny označujících na rovině vypravěče, které v interdependenci označovaných na této rovině tvoří označující ještě vyšší roviny abstraktního autora. Zdá se, že se takto marginalizuje dojem samostatnosti jednotlivých promluv, který v *průběhu* recepce může narušit až onen přerýv signalizující inkluzi například promluvy vypravěče v pásmu ještě něčeho vypovídajícího (vypovídání). Červenkův model v žádné ze svých verzí (Červenka 1989 [1978], 1996 [1992]) takto statický není; upozorňuje na mnohostrannost propojení jednotlivých vrstev díla s jeho celkovým smyslem (rovinou abstraktního autora), „komunikaci“ mezi rovinami bez prostřednictví nejbližší vyšší roviny nebo že nižší vrstva struktury může odkazovat přímo k celkovému smyslu (v pražské terminologii). Samotné pojetí nejnižší vrstvy, která označuje, nabádá k obezřetnosti. Ve strukturalistické tradici se hovoří o artefaktu a estetickém objektu; dílo jako celek je chápáno jako komplexní znak; K. Chvatík (1996 [1980]) proti tomu upřednostňuje představu komplexu znaků spíše než makroznaku. M. Červenka ale předjímá Chvatíkovu námitku, když upozorňuje, že při ztotožnění artefaktu s označujícím (a estetického objektu s označovaným) makroznaku díla dochází ke zkreslení modelu. Příliš „tenká“ vrstva označujícího by nesla příliš mohutnou obsahovou vrstvu označovaného; předkládá proto vlastní pojetí propojených aktivit označujícího a označovaného v jednotlivých konstitutivních vrstvách – i napříč jimi. Hranice mezi artefaktem a estetickým objektem, není-li to první možné prostě myslet jako nejnižší vrstvu označujícího – u literárního díla sled intonémů – se výrazně rozpohybovává.¹⁴⁴

Schmid potom předkládá i pojetí abstraktního čtenáře; pro jeho konstituci je určující abstraktní autor nebo dílo (estetický objekt) v jeho „celkovém smyslu“, který se ovšem sám utváří až v průběhu recepce. Není to tedy přímo konkrétní autor, který vkládá do díla představu o svém recipientovi; konkrétní recipient si re-konstruuje představu o osloveném a jeho schopnostech a vlastnostech spolu s re-konstrukcí implicitního původce. Abstraktní čtenář je tak hypostazován jako „obsah [...] představy autora o příjemci, která je v textu fixována určitými indiciálními znaky“ (Schmid 2006, s. 90). Schmid pak ještě rozlišuje mezi předpokládaným adresátem (tím, který má disponovat evokovanými jazykovými kódy, ideologickými a estetickými normami, nutnými k porozumění textu) a ideálním recipientem, který „dílo chápe způsobem optimálně

¹⁴⁴ Viz též Müller 2006.

odpovídajícím faktuře a zaujímá takovou smyslovou pozici, kterou mu dílo přibližuje“ (tamtéž, s. 91). Podle Schmida je zvláště u děl se specifickou ideologií (za příklad uvádí pozdního Tolstého) myšlen předpokládaný adresát jako disponent v dosti obecných rysech, zatímco ideální recipient se ztotožňuje s idiosynkratickou „vizí“ díla (například „tolstojánství“). Není-li ale „ideologie díla“ striktně normována (a už samo její „zliterárnění“ narušuje tuto striktnost), rozdíl se evidentně stírá. Ideologii přitom na druhou stranu není třeba minit jako explikovatelný „ideový systém“, ale spíše soubor nevědomých, samozřejmých předpokladů; jejich symptomatické odhalení by se evidentně muselo „vědomí“ díla (jeho evidovatelné struktury) vzpouzet. Statičnost Schmidova pojetí abstraktního čtenáře jako jakéhosi souboru vlastností vystupuje obzvlášť na povrch ve srovnání s koncepcí implicitního (implikovaného) čtenáře u Wolfganga Isera.

Genette, jak jsme zmínili, chápe implikovaného autora jako cosi, co nepatří k poetické rovině (významové výstavbě) narativu. Je pro něj nanejvýš a prostě obecnou stopou původce (stvořenosti), která o tvůrcu samém již (v rámci narativní teorie) nevypovídá nic. Sémantickou „vrstvu“ aktu vypovídání (kam by patřil abstraktní nebo implikovaný autor)¹⁴⁵ u něj vyplňuje komplexní dynamika fokalizace, o níž jsme již řekli, že označuje způsoby výběru a omezení informací, které vyprávění podává. „Data“ jsou již vždy fokalizovaná. Mieke Bal(ová) (1985) pak ovšem chce rozlišit to, co (toho, kdo) fokalizuje, a to, co (toho, kdo) je fokalizován. V Balové tahu se názorně projevuje pnutí mezi tušením subjektivě připsatelné perspektivy a neosobností, funkčností procesu perspektivizace. Fokalizace je pro Balovou vzájemným vztahem mezi subjektem a objektem, někdo fokalizuje něco, něco je fokalizováno; fokalizátor i fokalizovaný objekt by se měli odlišit, fokalizací – nutnou fokalizací (není nefokalizovaných, neselektovaných informací) – totiž vyprávění příběhu získává *bias*, nějaké předpojetí, a tím i jistou již ideologickou situovatelnost. Každá fokalizace je pro ni „otázkou produkce rozumění narativu“ (Kubiček 2007, s. 88). Fokalizátor (a fokalizované) se rodí z potřeby připsat už na úrovni vnímání (popisu) ideologizaci, připsatelnou umístěnosti ve světě – a tedy osobě. Podobně je tomu vlastně ale i u Borise Uspenského (2008 [1975]), který provozuje „systematickou“ kritickou metalepsi, když za nositele textové intencionality označuje prostě autora; jeho strukturní model perspektivizace na různých propojených rovinách (ideologie, frazeologie, časoprostor, psychologie) tenduje k představě „hmatatelného“ původce. Sémantické očištění textu, které praktikuje Genette je do jisté míry vždy „utopické“, protože nedokáže zastavit (na jakkoli „marginální“ poetické rovině) proces sémiózy a interpretace. Příznání dráždivého statusu autora vidíme i v Genettově zakončení kapitoly o implikovaných subjektech textu: „Vracím se krátce k „implikovanému“ autorovi. Tento přízračný dvojník mi připomíná, nevím proč, povídku George Bernarda Shawa, nebo možná Oscara Wildea, převyprávěnou Markem Twainem. Všichni vědí, že Shakespearovy hry nenapsal Shakespeare, ale jistý jeho současník, který se jmenoval také Shakespeare. Okolnosti jejich záměny jsou ale známé méně. Poslouchejte: Jednoho dne je oba koupali v neckách, a jeden z nich chůvě vyklouzl a utopil se. Protože je nebylo možné od sebe rozeznat, nikdy se nezjistilo, který z těch dvou napsal *Hamleta* a kterého i s použitou vodou z neck vyhlili. Možná to byl jeden a týž?“ (Genette 1988 [1983], s. 154).

¹⁴⁵ Proto u Schmida je perspektiva vztahem vyprávění k příběhu.

XI.2 Čtenář „v pasti“ nespolehlivosti

Na kategorii implikovaného autora je u Boothe přímo vázána možnost správně interpretovat nespolehlivý status vypravěče – tedy znakovou kvalitu, která je, řečeno sémioticky, schopna celé vyprávění „překódovat“. Booth nespolehlivost definoval takto: „nazývám vypravěče spolehlivým, když mluví nebo jedná v souladu s normami díla (tzn. v souladu s normami implikovaného autora), a nespolehlivým, když tak nečiní“ (Booth 1983 [1961], s. 47). Pro Boothe je nespolehlivost nekompatibilita hodnocení vypravěče a hodnocení implikovaného z ostatních složek díla a jejich vztahů; často se týká klamání sebe sama (*inconscience*). (Okrajovějším jevem je, zdá se, pro Boothe záměrně klamavý vypravěč, jakého najdeme v Camusově *Pádu*; viz níže).

Spolehlivost lze ověřit z jiných zdrojů (jiní vypravěči, postavy, pásmo shrnutí a obecně textem, tedy „autorem“ implikované normy) a Booth ji rozumně chápe jako věc míry spíše než disjunkce. Pokud by ale, jak se u Boothe zdá, každá subjektivně zbarvená výpověď přechylovala vypravěčské pásmo do nespolehlivosti, nabývá nespolehlivost matoucí šíře. Lyrického mluvčího Eliotova „Prufrocka“¹⁴⁶ zbarvuje například podle Boothe nespolehlivostí popis večerního nebe jako „anestezovaného pacienta“. (Booth navíc používá – neterminologicky – tři výrazy: „fallible“ (omylný), „untrustworthy“ (nedůvěryhodný), „unreliable“ (nespolehlivý).) Podobně ne každý nekonvenční názor (jako ten Shandyho na úlohu „živočišných částic“, které se přelévají z otce na syna, a vliv „šťáv a sklonů“ na početí – a početí na blahobyt z homunkula vzrostlé bytosti) činí vypravěče nespolehlivým (překóduje text), byť se jistě u Shandyho setkáme s množstvím „neurčitě nedůvěryhodných soudů“ (tamtéž, s. 239). Patrna je zde jistá kruhovost: fakt (fikční) závisí na spolehlivosti; spolehlivost na fakticitě (přijatelnosti) řečeného.¹⁴⁷

Booth určuje vícero druhů distancí (nekompatibilit) podle toho, mezi kterými „subjekty“ literárního textu (implikovaný autor, vypravěč, postava, implikovaný/reálný čtenář – viz dále) vznikají. I zde spoléhá Booth na antropomorfní komunikační model (subjekty jsou vlastně skutečnými nebo potenciálními mluvčími) a zároveň hodnotové a noremní systémy, které se vyznačují větší či menší samozřejmostí – částečnou apriorní daností. Tyto soubory norem definují oblasti, jako jsou intelekt, fyzis, morálka, emoční a psychologické vzorce apod. Je zřejmé, že Boothem zmiňované sady implicitních pravidel lze jen částečně nacházet přímo v textu a jsou odvislé od běžné zkušenosti. Problém mimo jiné, zdá se, spočívá v tom, že Booth nepočítá příliš s jejich specifickou tentativní povahou, vyplývající z pragmatických konvencí „literárnosti“, ani ovšem s možností jejich historické proměny.

Distance může podle Boothe vznikat mezi implikovaným autorem a vypravěčem: zde je zdroj nespolehlivosti. Příkladem morální distance může být „Fielding“ versus vypravěč v *Jonathanu Wildovi* (1743) Henryho Fieldinga, příkladem intelektuální „Richardson“ a Clarissa (ve stejnojmenném epistolárním románu S. Richardsona, 1748). I když ale rekonstruujeme dobové „intelektuální“ a „morální“ normy, s nimiž snad operoval romanopisec 1. poloviny 18. století, účinek Boothem zaznamenané distance se

¹⁴⁶ „The Love Song of J. Alfred Prufrock“, 1917.

¹⁴⁷ To se ovšem týká polyfonního narativu – fakta úzce souvisí s událostmi, které lze dezinterpretovat; u Prufrocka (v lyrice) v každém případě nejsme vyzýváni k chápání lyrického subjektu jako nespolehlivého, naopak intenzivně jsme konfrontováni s jistým způsobem mentálního kódování; srov. zmíněný Červenkův pojem pásu.

nevyhnutelně proměňuje ve světle norem 50. let 20. století nebo ostatně druhého desetiletí století jednadvacátého (nemluvě o diferencích kulturně-geografických). Intelektuální inferiorita Clarissy například se bude do významové výstavby Richardsonova epistolárního románu v kontextu postfeminismu zapojovat docela jinak, než jak předpokládal chicagský badatel Wayne C. Booth. I další druhy distancí ilustrují toto opomenutí – byť nelze popřít, že na jisté úrovni a v jisté podobě bývají zmiňované distance podstatnou součástí smyslu vyprávěného příběhu. (Příklady: morální a intelektuální distance vypravěč versus postava: zralý vypravěč a jeho mladší já v *Nadějných vyhlídkách* Charlese Dickense, 1961; morální a emocionální distance vypravěč versus čtenář: lakomec v Mauriacově *Klubku zmijí* (1932); morální distance implikovaný autor versus čtenář: markýz de Sade; distance implikovaný autor – společně se čtenářem – sic! versus postava: Ivy Compton-Burnett(ová).¹⁴⁸ Chybí zde distance mezi vypravěčem a postavou, byť ta bývá zřetelnější – explicitní – než u ostatních druhů, viz například „Sestry Vaneovy“.)¹⁴⁹ Ve všech těchto případech vyplývá na povrch kontextovost a diskurzivní vložnost noremných systémů, které ovšem Booth vnímá v singuláru. Booth je tedy ohledně ideologických zdrojů norem, s nimiž autor/text/čtenář pracuje, bezstarostný, nikoli nevinný. Jednou jsou „normy a hodnoty díla“ zakódovány „autorem“ v textu, podruhé vtahují do hry nejširší řadu sdílených kódů i modelů „běžné zkušenosti“, potřetí se zdají být normami kritika samého.

Historickým statusem noremnosti v románu se zabývala Vera Nünning(ová) (2004). Na příkladu románu *Farář Wakefieldský* (1766) irského spisovatele a lékaře Olivera Goldsmitha ukazuje historickou proměnlivost norem implikovaných textem, které tak podle ní nenáleží „autorovi“, ale historickému/aktuálnímu (tedy reálnému) čtenáři; smysl nespolehlivého vyprávění se podle ní konstituuje na průsečíku naratologických a etických kategorií. Nünning(ová) si vypomáhá konceptem Herberta Grabese z oblasti interpersonálního vnímání, teorií implikované osobnosti; podle Grabese je teorie implikované osobnosti základem, jímž si utváříme soudy o druhých. Ty se nevytváří pouze na základě individuální zkušenosti; přestože osobní zážitky nepochybně inferenční procesy, jimiž obraz osobnosti konstituujeme, spoluuručují, z větší části jsou determinovány kulturně vázanými sociálními stereotypy, predeterminovanými komplexy vazeb mezi fyzickými, psychickými a mentálními kvalitami i jejich souvislostmi s věkem, genderovými, společenskými a třídními rolemi atd. K tomu bychom chtěli poznamenat, že v takovém interpersonálním pojetí (platnějším evidentně spíše pro epiku než pro lyriku) se vytrácí klíčové povědomí o tom, že postava (ve všech literárních druzích) je v první řadě jazykový konstrukt, experiment budovaný na podkladu jistých (dobově ovšem podmíněných) žánrových typů, dějových modelů, poetických schémat atd. Samy teorie osobnosti, abychom se vrátili k Nünning(ové), doznávají pak v různých kulturách podstatných změn; proto i modelově interpersonální faktory určující (spíše:

¹⁴⁸ Anglická spisovatelka Ivy Compton-Burnett(ová) (1892–1969) se podle Zdeňka Stříbrného „dívá na beznadějně upadající viktoriánskou společnost“; například v jejím románu *Mocní a jejich pád* (*Mighty and Their Fall*, 1961) „[...] [f]inanční starosti přispívají k tomu, že rodinný život se mění v uhlazeně zarputilý zápas všech proti všem. Silnější utlačují slabší, panstvo prohání sluhy a služky, zvláště ty mladší, rodiče tyranizují děti [...] Omezení tradičních románových popisů na minimum a vynechávání pomocných označení účastníků rozmluvy (řekl, řekla apod.) způsobuje, že někdy se můžeme jen dohadovat, komu replika patří“ (Stříbrný 1987, s. 707–708).

¹⁴⁹ Ozývá se ve slovech „The Vane Sisters“ i ozvěna „vain“, života marného, planého, žitého „in vain“, zbytečně?

spoluurčující) kategorizaci charakteru jako spolehlivého nebo nespolehlivého vypravěče se dobově proměňují.

Klíčovou je v eponymním románu postava faráře wakefieldského, vypravěče, chudého anglikánského duchovního Charlese Primrose a Nünning(ová) se nejprve snaží rekonstruovat dobový kontextový horizont. Spadá do něj humeovské určení pozitivitu citu jako základu pro morální rozhodnutí, edukační protestantský kontext (s cílem pozvednout kulturní povědomí prostého lidu) a obecně „culture of sensibility“, spojená s učením Johna Locke a (i románovým žánrem, „novel of sensibility“ 18. století). Tento kulturní kontext se promítá do rané recepce: ocenění dochází pastorální poetičnost, „přirozený“ a „didaktický“ obraz života na vesnici, laskavost a blahovůle vypravěče.

Nünning(ová) strategicky sleduje proměny ohlasů. Pozdější recepce, zvláště od 60. let 20. století, nacházejí v textu satirickou intenci. Tato čtení se soustředí na Primroseovu neschopnost prohlédnout morální slabiny členů rodiny i bezradnost v jednání s nepoctivostí. Vzhledem k naprosto nepravděpodobnému průběhu děje (po sérii neštěstí a krachů končí román dvojitou svatbou a znovunastolením farářova jmění) se začíná *happy ending* – v dobovém diskurzivním „zlomu“ – chápat jako příznak Goldsmithovy satirické intence parodizovat soudobý sentimentální román. Primrose je charakterizován svou „nesnesitelnou samolibostí“ (Boris Ford) a jako neprozíravý, nudný, ješitný, prostoduchý všeználek (Horst Meller).

Myslím, že na Nünningové úvahy lze aplikovat fenomén „třetího čtení“, jak jej vysvětluje hermeneutickým pojmoslovím Paul Ricoeur (2007 [1984]) (bližší rozbor viz kapitola XIII, „Paul Ricoeur a cesta světem textu“). Zatímco první čtení je podle něj nedistancované, vnímající, druhé (reflektující) čtení je proměněno horizontem čtení prvního, které odlišně nastaví očekávání a pozornost čtenáře, zahrnuje do nich i výsledky dřívější dynamiky zklamání nebo potvrzení očekávání; třetí čtení (též čtení historické rekonstrukce) vyzývá podle Ricoeura vzít v potaz dobový, historický horizont očekávání, na něj dílo odpovídalo; „logika otázky a odpovědi“ je v tomto čtení zdvojená, neboť dílo nemůže ztratit ani svou aktuálnost vzhledem k přítomnosti. Analogický hermeneutický kruh lze myslím, jak Nünningová mimoděk ilustruje, pozorovat i na sledu historických konkretizací. Co překóduje Primroseovo vyprávění není podle Nünningové textová ironie nebo strukturní distance, nýbrž kritik (čtenář), tj. proměna kulturních modelů. Podobně jako Ansgar Nünning (1999, 2005) vysvětluje nespolehlivost opozicí vypravěč – čtenář, její vlastní argument ale podřívá přímočarou podobu tohoto řešení a vtahuje do hry historicky, dobově, kontextuálně podmíněné soubory konvencí. Její vlastní čtení je „třetím čtením“: snahou o „prolnutí horizontů“, ¹⁵⁰ dobového a aktuálního a její ironie vůči pozdním kritickým odsudkům osoby Primrose (i jeho raným přijetím) je strategická. Na stejný fenomén třetího čtení narazíme i u Dorrit Cohnové (2000), která sleduje vývoj ohlasů na *Srdce temnoty* (1902) Josepha Conrada a jejich „završení“ v postkolonialistické recepci u Edwarda Saida.

Využitelný by byl pro pojetí různých dobových čtení i jiný konceptuální nástroj, který Stanley Fish (1980, 2004) nazývá interpretační komunity (*interpretative*

¹⁵⁰ *Horizontverschmelzung*, prolinání nebo též splývání horizontů, v kontextu dialogického charakteru rozumění (literárnímu dílu) a hermeneutické přístupu promýšleli v návaznosti na dílo H.-G. Gadamera (1960) H. R. Jauss (2001 [1967]) nebo H. Blumenberg; ten v *Poetik und Hermeneutik III*, München 1964, s. 692, říká: „každé dílo klade a nechává za sebou jako obklopující jej horizont ona ‚řešení‘, která se po něm stala možnými“.

communities). Tento pojem umožní nahlédnout rozdíly interpretací jako procesy různých aprioriních technik čtení, svázaných s předporozuměním tomu, co lze v daných textech nacházet. Každé, jakkoli elementární vnímání je svázáno s kontextem, v němž se pohybuje a který umožňuje vnímat i interpretovat elementy jakoby již dané; význam nicméně nevychází z předpokladové půdy kontextu, který by byl vůči významu primární, nýbrž se utváří současně s aktualizací kontextu. Z těchto úvah vyplývá, že *každé* čtení je založeno na předpokladu interpretační důvěry (konstruování toho, co je přijatelné) a zároveň že nemůže dost dobře interpretovat samo sebe. Jeden z bodů, v němž se ukazuje rozdílnost Fishovy teorie a Nünningové důrazu na čtenářství je předpoklad německé anglistky, že rekonstrukce dobových hodnotových systémů je možná – jen takové rekonstruující čtení je podle ní „zodpovědné“ (Nünningová, s. 248). Tato zodpovědnost naráží u Fische na svou vlastní kontextovou ukotvenost; i utváření zodpovědného smyslu probíhá současně s rozpoznáním (adekvátního) kontextu.

Booth, abychom se vrátili ke kontextu etického čtení chicagského naratologa, se ze zřejmých důvodů několikrát dotýká románu *Pád* (1956) Alberta Camuse; vypravěč Clamence není ale podle Boothe přímo nespolehlivý; je to vypravěč, který je stvořen s intencí zakusit intenzivní krizi. V Boothově komunikačním modelu tak vypravěč a čtenář procházejí týmiž zmatky, jichž se neviditelně a tiše účastní i „autor“. Clamencovými zmatky a popíráním nejrozdílnějších hodnot musí projít i čtenář – sám, bez pomoci autora. Clamencovo negativní „poselství“ (o inherentní sebe-klamavosti lidských bytostí) má ale podle Boothe i svou „pozitivní stránku“, tak hluboko ukrytou, že „udělá člověk nejlépe, když ji hledá mimo román, v jiných Camusových dílech, a pak ji zavede zpět do díla“ (s. 296). V Boothově modelu vzniká v narativu jakési paralelní drama, dokonce příběh, rozehrávající se interakcí mezi mluvčími a naslouchajícími – právě proto, že existuje implicitní, nenapsaná stránka komunikační situace a podílí se na ní i nepřímě vyjádřené (neexplicitní) subjekty autora a čtenáře. V případě Camusova románu čtenář prochází svízelemi společně s vypravěčem (i „autorem“); naopak u výslovně nespolehlivého vyprávění dochází k tajnému „souznění autora a čtenáře za zády vypravěče“ (s. 300). V prvním případě probíhá spolukolize čtenáře s vypravěčem, v případě druhém ke koalici čtenáře s autorem. Rozlišení je podle Boothe opět otázkou míry. U nespolehlivého vyprávění je tedy „čtenář povolán, aby si odvodil pozici autora skrze poloprůhlednou clonu vybudovanou vypravěčem“ (s. 301). Čtenářský požitek, který taková strategie může generovat, je podle Boothe několikery: může zahrnovat požitek z dešifrování, ze součinnosti – z pobídky pozvednout se na úroveň, z níž můžeme zakoušet imaginativní a emocionální komplexitu dílem (autorem) implikovanou – nebo požitek z ironické distance vůči nedostatkům v úsudcích vypravěče – požitek, jehož součástí je včlenění do řad těch, kteří prozřeli (proti ještě „zaslepeným“). Podstatnou částečkou Boothova výkladu je výstraha, že tento účinek se může zamlžit a zmást, a požadavek, aby distance zůstala aspoň do určité míry zřetelná a ona clona „poloprůhledná“.

XI.3 „Jiné“ plány: nespolehlivost po Boothovi

Poboohovská reflexe kategorie nespolehlivosti je rozsáhlou oblastí; nás zde zajímá nespolehlivost nejen jako rys podstatně ovlivňující výstavbu narativu, nýbrž jako příležitost ke zvážení toho, jak je utvářen odlišný (hodnotový, událostní, percepční) plán

než ten, který podává právě osoba vyprávějícího.¹⁵¹ *Unreliability* přitom nepřestává být předmětem živé debaty, která se soustředí kolem otázek typů nespolehlivých vypravěčů, procedur jejich určení a generování (textových a/nebo mimotextových) a rámců, v nichž nespolehlivost vzniká: sémantického, kognitivního, rétorického, historického a/nebo recepčního. Nespolehlivý vypravěč je pozoruhodný i z historického hlediska, poje se se zrodem moderního narativu; Bruno Zerweck (2009) uvádí nespolehlivost jako význačný literární fenomén do souvislosti s nárůstem epistemologického skepticismu při přechodu z pozdně viktoriánské v modernistickou literaturu.

Víceméně shodně s Boothem pojímají nespolehlivost například Seymour Chatman (1978, 1990), který u nespolehlivosti zdůrazňuje schopnost číst mezi řádky a souznění (implikovaných subjektů) autora a čtenáře v opozici k vypravěči; Shlomith Rimmon-Kenanová (2001), která za hlavní zdroje nespolehlivosti označuje omezené vědomosti vypravěče, jeho osobní angažovanost a problematické hodnotové schéma nebo Gerald Prince, podle nějž je nespolehlivý vypravěč takový, „jehož hodnoty (vkus, názory, etický cit) se odchyľují od těch, které zastává implikovaný autor“ (Prince 1987, s. 101).¹⁵² Susan Lanser(ová) ale upozorňuje na odlišné účinky narativů, v nichž je vypravěč důvěryhodným podavatelem událostí, ale je neschopen je interpretovat (Lanser 1981, s. 171). V návaznosti na ni pak navrhuje Greta Olson(ová), abychom rozlišovali nespolehlivost faktickou a normativní, a podle toho dva základní typy nespolehlivého vypravěče: chybný (*fallible narrator*) a nedůvěryhodný vypravěč (*untrustworthy narrator*) (Olson 2003). *Fallible narrator* dezinterpretuje nebo mylně chápe fikční fakta a události na základě své nezkušenosti, naivity nebo omezenosti informačních zdrojů; jeho nespolehlivost se (v rámci představeného fikčního světa) týká fakt a/nebo vnímání. Čtenář ji rekonstruuje jako situačně motivovanou, přičemž je vyzýván k reformulaci událostí ve správném světle. Za příklad uvádí Olson(ová) Hucka Finna v *Dobrodružství Hucklberryho Finna* Marka Twaina (1884), jehož mravní citění je přitom paradoxně, v rámci širšího narativního plánu, reprezentováno s pozitivním a vlastně heroickým vyzněním. *Untrustworthy narrator* proti tomu nedůvěryhodně, nekonzistentně nebo oportunisticky referuje o datech vyprávěného světa a čtenář je vyzýván, aby chápal nedůvěryhodnost vypravěče jako dispoziční. Proti hodnotovému a výkladovému plánu vypravěče stojí nekompatibilní implicitní hodnotový a výkladový plán autora; čtenář má aktivovat kolektivně sdílené etické, psychologické ad. normy. Ačkoli Olson(ová) jistě zachycuje rozdílné účinky narativů podávaných různými typy nespolehlivých vyprávěčů, příliš druhotně se v jejím návrhu prosazují konotační významy, žánrový klíč,¹⁵³ experimentálnost daných vypravěčských konstruktů i konzistentnost v jejich aberantnosti; přece jen: nejde o osoby. I proto se mentální obrazy světa Humberta Humberta, vypravěče Nabokovovy *Lolity* (1955) nebo Franka Cauldhama z *Vosí továrny* (1984) Iana Bankse přes jejich (zhruba řečeno: konvenčními normami reálného světa měřenou)

¹⁵¹ Podrobně se tematikou nespolehlivosti zabývá u nás Tomáš Kubíček (viz kapitola „Nespolehlivost“ v jeho *Vyprávěči*, 2007). O nespolehlivých vypravěčích píše v souvislosti v Nabokovovým dílem, ovšem bez podstatnější teoretické rozvahy nad tím, vůči čemu je vlastně vypravěč nespolehlivý, Michal Sýkora (2008).

¹⁵² G. Prince: *A Dictionary of Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press 1987.

¹⁵³ Tak Kubíček (2007) upozorňuje, že žánr tvoří obecný soubor pravidel, na jejichž základě funguje daný (vytvářený) fikční svět: proto výrazně ovlivňuje i spolehlivost vypravěčů. Zároveň platí, že se žánrový „klíč“ může proměnit, dílo oscilovat na hranicích žánrů, které jsou samy historicky (relativně) pohyblivé a průchodné.

vychýlenost nebo vyšínutost nedají snadno „spotřebovat“ nálepkou nedůvěryhodnosti; podstatnou roli, jak budeme argumentovat dále, hraje i úloha konce.

V zásadě synonymní s nedůvěryhodným vyprávěním podle Olson(ové) je vyprávění disonantní u Dorrit Cohn(ové) (2000); při něm *autor* vysílá čtenáři signály o normativní neadekvátnosti vypravěče vzhledem k příběhu, který vypravěč sám vypráví. Zmiňujeme Cohn(ové) disonanci pro její způsob argumentace; Cohn(ová) nerozlišuje totiž mezi autorem implikovaným a autorem historickým proto, že pouze ve fikčním narativu podle ní může k rozpojení vypravěče a autora. Proti tomu v nefikčním vyprávění – historickém, biografickém atd. – se podle Cohn(ové) osoba vypravěče ontologicky kryje s autorem. I když ale, namítli bychom, existuje vědomí, že za vyprávěním/literárním textem stojí historický autor (což je dosti elementární argument), neposkytuje toto vědomí žádná „vnitřnětextová“ vodítka kromě *pragmatického* postulátu sémantické intence („udělanosti“). Podobně: je-li v historiografii předpokládána „referenční rovina“ (proti fabuli a syžetu, resp. příběhu a vyprávění) (Cohnová 2009 [1999]), ta je nanejvýš pragmatickým recepčním postulátem, nikoli „skutečnou“ sémantickou a rekonstruovatelnou složkou, *úrovni* textu. Cohnová nakonec dovozuje, že texty nedávají absolutně „spolehlivá“ znamení nespolehlivosti a čtení vypravěčova diskurzu proti srsti je vždy zčásti vědomou či nevědomou volbou čtenáře. Upozorňuje též na dějiny recepce, v nichž lze podle ní pozorovat opakující se vzorec: vyprávění je chápáno jako harmonické, souhlasné (*concordant*: plán vypravěče a „autora“ si odpovídá); po jisté době se náhle zpozoruje disonance; třetí fází je sebereflexivní čtení, který si uvědomuje možné výseče možností a konsekvence volby. Opět tedy první, druhé a třetí čtení. Příkladem je u Cohnové homodiegetické intradiegetické vyprávění Marlowovo;¹⁵⁴ jeho zhodnocení kolonialismu jako „nesobecké víry v ideu – [...] v něco, čemu se lze poklonit a nabídnout oběť“ (cit. in Cohn 2000, s. 308) chápal Ch. Achebe jako řeč odpovídající diskurzu autora (Conrada) a postojům jeho věku, zatímco G. Stewart (i Cohnová) jako ideologicky nespolehlivou výpověď, kterou podrývá sám smysl příběhu (Kurtzovo „zatracení“). Eward Said ztělesňuje „třetí“ čtení a inkorporuje obě možnosti: Conrad sice kolonialismu implicitně strhává masku, neposkytuje ale možnost představit si jeho alternativu: dokonalé uzavření, cirkularita Conradova vyprávění je „neproniknutelná“.

V recepčně-kognitivním přístupu T. Yacobi(ové) nebo A. Nünninga se přesouvá ohnisko vzniku nespolehlivosti do interakce mezi textem a čtenářem, a nespolehlivost je takto textový mechanismus, který se spouští a formuje v mysli a myslí čtenáře. Nespolehlivost je tedy interpretační strategie, pomocí níž čtenář naturalizuje inkoherece v textu tím, že jejich zdroj spatří v osobě vyprávěcího. Čtenáři se podle Nünninga nabízejí standardní referenční systémy, pomocí nichž se inkoherece začleňuje do celku vyprávění a které zahrnují jak empirické rámce, tak literární modely. Rozpory tedy mohou vznikat jak uvnitř textu, tak mezi fikčním modelem světa a čtenářským empirickým modelem světa. Nespolehlivost nemůžeme podle Nünninga definovat jako strukturální nebo sémantický aspekt samotného textu (Nünning 1999, s. 58); to by ovšem popíralo výchozí předpoklad, že literární konvence a modely (nutně a dosti podstatně) spolutvoří jeden z koncepčních rámců, které umožňují nespolehlivost zaznamenat. A skutečně: ve svém pozdějším textu (Nünning 2005) formuluje Nünning tezi opatrněji:

¹⁵⁴ Podle Cohnové může být disonantní, nesouhlasné i vyprávění heterodiegetické, ve třetí osobě; příkladem je ji *Smrt v Benátkách* (1912) Thomase Manna.

nespolehlivost není „pouze“ (sic) strukturálním nebo sémantickým aspektem textu, ale též (!) hypotézou, která používá různé konceptuální modely a rámce. S tím, že interpretační procedury využívají „mimotextových“ souborů norem (modelů) nelze než souhlasit. Integrace textových dat s předchozím věděním o světě podle Nünninga připomíná kongnitivní mechanismus, který psychologové nazývají formování konceptů prostřednictvím kategorizace, kdy jedinec vykládá svět jako smysluplný tím, že disparátní prvky, s nimiž se setkává, třídí konceptuálně kongruentním způsobem.¹⁵⁵

Nünning vypočítává možné nekonzistence, které zahrnují jak práci textu, tak „nadtextové“ koncepční systémy. Mezi textové ukazatele nespolehlivosti mohou patřit: nekonzistence v explicitním v pásmu vypravěče; nekonzistence mezi tím, co je explicitním, a tím, co je implicitní v pásmu vypravěče; mezi událostmi, činy a/nebo slovy vypravěče a postav; multiperspektivní inscenace téže události; metanarativní znedůvěřehodnění vypravěče; verbální výstřelky; kognitivní omezenost; paratextové signály ad. Mezi mimotextové referenční rámce patří: obecná znalost (kognitivní model) aktuálního světa; historické modely světa nebo kulturní kódy; normy mentální koherence a personální (např. psychologické) normality; společenské, morální a lingvistické normy relevantní v období vzniku a vydání textu (nebo povědomí o nich); individuální perspektiva – čtenářova „encyklopedie“, psychologické dispozice a systémy norem a hodnot.

Takto vposledku vyhroceně čtenářsky nastavený přístup se zdá nakonec degradovat roli textu – jako by čtenář nijak nepracoval s hypotézou, že v text je vpravena jistá („autorská“) intence (záměrnost) a že je udělán a předložen ke čtení jako specifický kulturní produkt. Nünning odmítá kategorii implikovaného autora jako „zbytkovou“, a nespolehlivost proto pro něj vzniká nikoli mezi implikovaným autorem a vypravěčem, ale mezi vypravěčem a čtenářem. Takto přímočaře stylizovaná teze zamlčuje, že archi/text stejně jako dobová imaginace čtenáři podstatným způsobem napovídá, které kódy, modely světa a soubory norem by mohl v textu a k textu aplikovat. Není tedy teoreticky validním argumentem, že bude-li čist *Lolitu* velebitel nymfiček, nebude registrovat vypravěče Humberta Humberta jako nespolehlivého; i takový čtenář přeci bude vědět, že některé z vypravěčových norem nejsou zcela „standardní“. Předností Nünningova modelu je naopak to, že dekonstruuje (možná ne úplně chtěně) jednoduchou opozici text – mimotext; implicitně je zde přítomen předpoklad, který bychom formulovali tak, že na modelu světa se mohou podílet i literární modely (fikčních světů); kontemplace možného se vtěluje do naší „žité zkušenosti“. Zatímco i my klademe důraz na recepci, stále ještě předpokládáme specifikou gestičnost, zvrstvenost literárního textu, jímž vzniká jeho zvláštní netotalizovatelná, principiálně nedešifrovatelná a sebe-rozporná denzita. Tomáš Kubíček též vůči Nünningově výčtu znaků nespolehlivosti namítá, že takto by do této kategorie zahrnul veškeré osobní, subjektivizované vyprávění. Snad by ale bylo možné říct, že čím více z těchto signálů se kumuluje, tím více se vyprávění přechyluje (jak to naznačuje už Booth) k nespolehlivosti. Kubíček se zdá dospět k podobnému závěru, když u Lustigovy vypravěčky románu *Nemilovaná. Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* (1979) pozoruje, jak text designuje chybějící informace (např. povahu jejích služeb – prostituce – v ghettu), vypravěčka ale o svém přizpůsobení hodnotově převrácenému (zvrácenému) světu ghetta referuje spolehlivě. „Vypravěčka spolehlivě označuje svoji nespolehlivost“

¹⁵⁵ W. John Harker, „Information Processing and the Reading of Literary Texts“, in *New Literary History* 1989/20; uvedeno in Nünning 1998, s. 59.

(Kubíček 2007, s. 130). Navrhuje-li Kubíček zvážit částečnou nespolehlivost, znamená to též, že ne/spolehlivost nefunguje v binární logice.

Podle T. Yacobi(ové) (1981) je nespolehlivost jedním z pěti integračních procesů, jimiž čtenář vysvětluje textové rozpory a nesoulady; mezi tyto mechanismy vytváření hypotéz (logiky řešení) patří princip: genetický, generický, funkční, existenční a perspektivní. Kdykoli čtenář narazí na potíže s usouvztažením dat, ať fikčních nebo nefikčních, vnitřních nebo vnějších, použije jeden nebo více z principů integračního mechanismu.

Genetický princip vykládá – ať podle Yacobi(ové) správně či mylně – nekongruenci dat odkazem na historickou situaci tvorby díla a postavu původce. Například jsou-li v díle markýze de Sade mezilidské vztahy – v rozporu se zkušeností čtenáře s lidským chováním – drasticky redukovány na akty kopulace a agrese, může čtenář fikčně-nefikční nesoulad integrovat tím, že jej připíše vychýlené imaginaci tvůrce. Generickým integračním mechanismem lze zdůvodnit, proč Gulliver v *Gulliverových cestách* (1735) J. Swifta jednou rozhorleně odsuzuje absurditu liliputské války (o metodice rozbíjení vejce) a podruhé hájí militantní postoj své vlastní otčiny. Odpovědí je podle Yacobiové satirický účel, s nímž je narativ Gulliverových cest vybudován; ten si podrobuje i například psychologickou věrohodnost. Problém je ale, jak vzápětí uvidíme, to, že Yacobiová neobjasňuje, jakým způsobem a procesy se hypotézy vytvářejí a ověřují – a hlavně to, jak jednotlivé principy vzájemně interagují.

Dalším integračním principem je princip existenční, který – mimo nebo nad rámec ustálených architektonických paradigmat (např. styl nebo žánr) – vychází z toho, že každý jednotlivý fikční svět vytváří (jakoby navíc) vlastní referenční logiku: včetně ne/využívání aktuálních a historických referencí. Například ani aktuální realita ani žádná konvenční stylizace nedokáže plně integrovat fakt, že v Kafkově *Proměně* (1915) se Řehoř Samsa může, jak víme, proměnit v nestvůrný hmyz; to podle Yacobiové umožňuje až existenční organizační princip, „který je zároveň referenční a převážně vnitřnětextový“ (Yacobi 1981, s. 117). Realita v díle vytváří svůj vlastní model světa, který není ani zcela závislý, ani zcela nezávislý na aktuální realitě.¹⁵⁶ Čtvrtý, funkční princip je, jak Yacobiová přiznává, typem, v němž je zahrnut už předchozí generický mechanismus (který se tak vlastně stává podkategorií). Funkční princip podřizuje dílo určitému tematickému, estetickému anebo komunikačnímu cíli; zatímco existenční princip staví do popředí integritu představeného světa, funkční princip do něj zahrne i „anomálii“, odpovídá-li ta struktuře textu, tj. logice jeho výstavby. Z funkčního principu například podle Yacobi(ové) plyne spojení historických, možných, nepravděpodobných i fantastických komponent v *Gdaňské trilogii* Güntera Grasse (*Plechový bubínek*, 1959, *Kočka a myš*, 1961, *Psí roky*, 1963); jako model světa je Grassovo univerzum heterogenní a nespojité, řídí jej ale jistá rétorická účelnost, v níž se grotesknost spojuje s autorským plánem „vystavit čtenáře sérii šoků“ (tamtéž, s. 118).

Poslední z principů je ten perspektivní: nesoulad a inkongruence ve vyprávění a příběhu zde přepisujeme omezenému pohledu zprostředkující instance – vypravěče; odtud pramení podle Yacobi(ové) fenomén nespolehlivosti. Nespolehlivost je integrační mechanismus, jímž čtenář připisuje původ nesrovnalostí samotné osobě, která pozoruje,

¹⁵⁶ Marie-Laure Ryan(ová) (1991) hovoří v tomto kontextu o principu minimální odchylky a Umberto Eco (2010 [1979]) o malých světech; Lubomír Doležel (2003 [1998]) vyzdvihuje naopak logicko-ontologickou autonomii fikčního světa.

vykládá, zažívá a hodnotí reprezentovaný svět. (V *Doktoru Faustusovi*, 1947, například je Zeitblom se svou humanistickou pozicí ideálním vypravěčem faustovského příběhu, protože hodnotí přítele bez předsudků, z týchž důvodů je ale i vypravěčem nejméně vhodným, když mu uniká démonický rozměr příběhu, jež sám reprodukuje. Kauzální systém v pozadí vyprávěného světa je tak nejednoznačný.)

Yacobi(ová) pak – přes svou indiferenci vzhledem k pořadí, hierarchii a nárokům jednotlivých principů – rozehrává boothovské názvuky: tak jako on předpokládá, že perspektivní nesoulad je na rozdíl od genetické integrace záležitostí pouze textu. Přejímá tedy komunikační schéma, v němž kromě historického mluvčího (autora) a recipienta figurují implicitní a explicitní vnitřnětextové subjekty (reálný autor – implikovaný autor – vypravěč – postava – implikovaný čtenář – reálný čtenář), přičemž „hypotetický konstrukt implikovaného autora se od historické postavy skutečného autora liší rekonstitutivním způsobem existence a variabilitou díla od díla“ (tamtéž, s. 121). Kategorie nespolehlivosti je tak neopírá o psychologické modely, přiložené na rys vyprávěcího, a není tedy jeho inherentním znakem, který by musel vznikat s bytím uvnitř vyprávěného světa, omezenou, vnitřní perspektivou a záměrnou lživostí, případně nezáměrnou deformací. Vzniká jako hypotéza, že za explicitní rovinou vyprávěného světa plnou neshod existuje ještě rámec, v němž je podána koherentní reference. V onom rámci je činitelem zprostředkování jiný subjekt: „Když vytváříme hypotézu o nespolehlivosti vypravěče, nutně to rovněž znamená, že předpokládáme existenci implikovaného (a z definice spolehlivého) autora, který manipuluje s mluvčím, jež sám stvořil, za svými účely“ (tamtéž, s. 123).

Pro ilustraci toho, proč je tento předpoklad „nutný“, používá Yacobi(ová) rozlišení mezi informací a komunikací. Nezávisle na zdroji potřebné energie se přenáší informace z A do B tehdy, když forma události nebo struktury v B je určena formou události nebo struktury v A. Komunikace je naopak z definice odvislá od aktivity odesílatele: vědomé, volní a cílené. Informace je indexem změny ve struktuře (události), komunikace je přenosem se snahou o to formovat obsahy (reprezentaci) v recipientovi. Rozdíl mezi informací a komunikací určuje i rozdíl mezi genetickým a perspektivním principem; čteme-li textové nesourodosti jako omyl, chápeme je v informativním smyslu – například jako index toho, že je autor přehlédl, že tvůrčí proces pokazily náhodné okolnosti, že do díla se promítá nízký historický stupeň vědeckého poznání atd. Perspektivní princip naopak etabluje novou – nikoli informativní, ale komunikační – rovinu.

Na rovině vypravěč – adresát se může pouze informovat (například vypravěč si není vědom toho, že je mu „nasloucháno“), nebo pouze komunikovat anebo od každého trochu; na rovině (implikovaný) autor – čtenář se podle Yacobi(ové) z definice vždy komunikuje. Probíhá-li (vědomá) komunikace na obou rovinách vzniká symetrická, koncentrická struktura; pokud však vnitřní i autorský „odesílatel“ signalizují k témuž adresátu – externímu (míní se implikovanému) čtenáři, vzniká model překrytí (*overlapping*). Například ve Fieldingově *Tomu Jonesovi* (1749) vševědoucí vypravěč tak důkladně a výmluvně ztělesňuje normativní systém celého textu, že se oba rámce prakticky prolínají (vypravěč s „autorem“ mluví přímo ke „čtenáři“). Tak Yacobiová může definovat spolehlivost: vztahový rámec autor – čtenář si ve všech bodech odpovídá se vztahovým podrámcem vypravěč – čtenář. Nutno dodat, že mezi oběma modely (*symmetry* a *overlapping*) existují podle Yacobi(ové) nesčetné přechodové fáze.

„Ve chvíli, kdy vyvstane hypotéza, která má sloužit k sladění tenzí vzniklých z nevědomého sebeodhalení fikčního mluvčího, narativní diskurz získává dvojí dimenzi: to, co představuje informaci vzhledem k internímu kontextu, funguje zároveň jako komunikace v implicitním rámci, který jej obklopuje“ (Yacobi 1981, s. 126).

Přes přehlednost tohoto modelu, myslím ale, že v posledku selhává. V Yacobi(ové) modelu je obsaženo i jisté nepřiznané pravidlo, které jak vzápětí uvidíme, hraje podstatnou roli: totiž že principy se mohou vzájemně odvozovat jeden od druhého: u de Sada například generický princip (výběr žánru) může být vysvětlován principem genetickým (psychologie básníka). De Sada přitom můžeme stejně dobře vysvětlovat například logikou generickou – tj. žánrovou – nebo funkční – tj. že zde plní specifickou komunikační funkci, např. rozvíjení (anti)sexuologického diskurzu zároveň s propozicemi jisté podoby filozofie revoluce.¹⁵⁷ Existuje tedy i „šestá“ integrace, recepční princip, interpretační procedura zjišťování, která z kombinací pěti principů funguje v daném případě (komunitě a kon/textu) nejlépe. Podstatný je proces vytváření průběžných hypotéz, jejich zavrhování, zužování, rozšiřování, interakce, soupeření, kdy jedna může načas získat navrch, aby byla posléze nahrazena jinou apod. Řekli, jsme, že Yacobiovou (i Boothem) postulovaná komunikační dimenze zahrnuje implikované subjekty autora a čtenáře, přičemž záměrnost představuje základ celého aktu komunikace. Implikovaný autor je ovšem nanejvýš vnitřnětextový obraz autora, a tedy sémantickou a recepční kategorií, nikoli „komunikantem“. Pokud by se čtenářem „komunikoval“, i u něj by musela existovat možnost, že je nespolehlivý (což například Patrick O'Neill, 1994, připouští). Nespolehlivý implikovaný autor ale implikuje možnost spolehlivosti na ještě vyšší rovině „komunikace“; mohl by za ním stát ještě další odesílatel, a podle dané logiky, implikovaný autor atd. *ad infinitum*. Rozlišení genetického a perspektivního principu se v tomto bodě hroutí v *mise en abyme* implikovanosti proto, že pojem komunikace nemůže zajistit „sladění všech tenzí“ tak, že nic nepřebývá a nic nechybí.

XI.4 Tentativní akceptace, ironická reevaluace

Kathleen Wall(ová) (1994) ve svém elegantním eseji „The Remains of the Day and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration“ upozorňuje nejprve, že strukturální ironie nemusí vznikat, jak dovozuje S. Chatman (2008 [1978]), pouze mezi událostmi (příběhem) a způsobem jejich podání (diskurzem); může být obsažena ve vyprávění samotném, jeho „verbálních ticích“, indikátorech problematických mentálních habitů, v diegetických rozporech apod. Důraz na normy a hodnoty uložené v textu u Booth, Chatmana, G. Prince pak podle Wall(ové) etabloje implikovaného autora jako jakéhosi sociálního, morálního nebo estetického arbitra a prozrazuje „liberálně humanistický pohled na literaturu“ (Wall 1994, s. 20). U nespolehlivého vyprávění se jedná o případ strukturální ironie, která vyplývá z toho, že existuje rozpor mezi tím, co vypravěč tvrdí čtenáři a odlišným stavem věcí, jejichž pravou verzi má čtenář odvodit. Účinkem nespolehlivosti je to, že přesměrovává pozornost čtenáře z roviny příběhu k mluvčímu a jeho mentálním procesům. Může se dokonce rozmlžít hranice mezi tím, zda je nám podáván fikční fakt, nebo zda pouze zachycujeme stopy pokřiveného a hodnotícího

¹⁵⁷ Srov. Pierre Klossowski: *Sade můj bližní*, Praha, Herrman & synové 2004 nebo Josef Fulka: „Od Sada k libertinům a zpět“, *A2*, 2009, č. 1.

vědomí. Klíčem ke kategorii nespolehlivosti je to, že není pouze svéráznou vlastností vyprávějí osobnosti (Wall(ová) odmítá čistě personifikující model vypravěče), ale že problematizuje, podrývá nebo komplikuje centrální témata díla jako celku. V rámci postmoderní estetiky může podle Wall(ové) koncept nespolehlivého vypravěče narážet na své hranice tam, kde autor nejen ztěžuje čtenáři úsilí vyvozovat závěry o „umístění“ svého hlasu a znesnadňuje formulovat racionální rekonstrukci vysoce podezřelé „pravdy o příběhu“, ale kde samotné naší schopnosti podstoupit ono hermeneutické hledání uzavírá cestu (jako zčásti román *Konec dní Kauza Ishigury*, 1989; v české literatuře *Obsluhoval jsem anglického krále*, 1980 – viz dále).

James Phelan a M. P. Martin(ová) (1999) podnikají do jisté míry návrat k Boothovi. Protějškem implikovaného autora je v textu autorské čtenářstvo (*authorial audience* – čtenářstvo autorem intendované); mezi nimi se konstituuje implicitní rovina komunikace. Autorské publikum buď rekonstruuje trochu jiný příběh, než ten přímo vyprávěný, anebo doplňuje informace, které jim vypravěč upřel. Phelan a Martin(ová) pak rozlišují tři osy, na nichž nespolehlivost vzniká: události, vnímání a hodnocení; na každé z nich se může vypravěč odchýlit ve dvojím smyslu – klamu, anebo redukce. Vzniká tak šest druhů nespolehlivosti: vypravěč informuje o dění klamně a nepravdivě (*misreporting*), mýlí se ve vnímání toho, co se děje (*misreading*) anebo to scestně, chybně hodnotí (*misregarding*); informuje o událostech nedostatečně (*underreporting*), vnímá je omezeně (*underreading*) nebo je hodnotí reduktivně, neúplně (*underregarding*).

Kubíček (2007) souhlasí s tímto rozvržením nespolehlivosti pouze v onom prvním smyslu: nespolehlivost podle něj vzniká jen tam, kde se vyprávěný příběh anebo vyprávění příběhu účelově deformuje. „[V] oblasti „pod“ [*under*, redukce] ... označuje [návrh Phelana a Martin(ové)] za nespolehlivé vypravěče i ty, kteří „usilují“ o spolehlivé vyprávění a spolehlivost, jakkoliv dílčí, jejich verze vyprávění je pak i důležitým nástrojem významové výstavby narativu“ (Kubíček 2007, s. 126). Takto na příkladu Lustigova románu *Nemilovaná* Kubíček objektivně ukazuje, jakým způsobem se podílejí „prázdná“, zamlčená místa (*underreporting*) na významové výstavbě narativu – a že ne vždy označují nespolehlivost. Nespolehlivost je podle Kubíčka sémantická kategorie, intencionálně konstruovaný znak, který je imanentní textu; je třeba rozeznat intenci – nebo boothovsky pojato plán, v němž získává řečené jiný obsah; vzniká nadřazená významová dominant, „jejímž výsledkem je vznik kvalitativně zcela odlišného sjednocujícího fikčního světa“ (s. 133). Je přínosem „strukturalistického“ povědomí o specifikách esteticky budovaného komunikátu, když Kubíček, zdá se uváženě, kárá Boothe, Rimmon-Kenan(ovou), Olson(ovou) nebo Nünninga za to, že v důsledcích rozšiřují nespolehlivost na každého subjektivizovaného, svérázného homodiegetického a intradiegetického vypravěče (který vypráví o sobě samém a nachází se na vnitřní rovině světa příběhu). Zvláště plodný se nám zdá Kubíčkův postřeh, že ne/spolehlivost není univerzální kategorií; například u skazového vyprávění či u vyprávění sugerujícího rozkoš z fabulace (baron Prášil) nemá smysl s touto kategorií interpretačně pracovat, podobně jako u vyprávění, které konfrontuje rozličné poznávací a hodnotové systémy a pohledy na svět (Čapkův *Hordubal*, 1933). Kubíček účinně využívá strukturní modely vytváření perspektivy (fokalizace), kdy teprve souhrou jednotlivých elementů na různých rovinách vzniká komplexní narativní způsob nahlížení; podobně jako Wolf Schmid i Kubíček oceňuje, a je jím ovlivněn, Uspenského model perspektivizace z práce *Poetika kompozice*.

Kubiček miní nespolehlivost omezit na případy *cíleného* zkreslení a deformace vypravěčského aktu zprostředkování a v téměř právním žargonu mluví o „dostatku důkazů“ o „vědomém zkreslení“ a „úmyslném zatajení“ (tamtéž, s. 141, 134); zdá se nakonec, jako by se za nespolehlivé měli chápat výhradně vypravěčští manipulátoři a licoměrníci. Vypravěči, kteří nereflektují svoji (výraznou a ustavenou) aberantnost (včetně například pokrytectví), nebo vypravěči, kteří „nevědomě“ podřívají vlastní verzi událostí (jako Lardnerův holič), z definice vypadávají.¹⁵⁸ I zde se ale snad vytváří – čtenář je vyzýván re-konstruovat – alternativní významový „plán“, z něžž přehodnocuje „vypravěčův svět“. Souhlasíme s Kubičkem v tom, že například u Nabokovova Humberta nemá mnoho smyslu hovořit o nespolehlivosti; je to proto, že i při výrazném zkreslení můžeme vysoce hodnotit jeho rytmus, uspořádanost, vnitřní logiku, idiosynkratickou – byť obecně nepřijatelnou – „texturu“. Jak upozorňuje Wall(ová): implicitní rovina by neměla být chápána jako textový lokus sociální, morální a estetické arbitráže; jedná se spíše v ricoeurovském duchu o výzvu k responzi, zkusnému přijetí rozvrhu konzistentně aberantního světa a jeho zpětného zhodnocení. Není „normálních“ vypravěčů a každý z nich může být i experimentem v oblasti individuální e(ste)tiky. Zároveň ale nekonzistence s normami, které jsou generovány z jiné vrstvy nebo v průběhu recepce textu, vytvářejí větší či menší distanci; zde spočívá rozdíl mezi Humbertem a holičem: Humbertův mentální svět a jeho předkládání má *společně s vyvoláním reaktance fascinovat*, Lardnerův povídálek relativně *snadno prochází ironickou reevaluací*.

Podstatnou, „mytologickou“ úlohu v narativu hraje též (argument, který jsme přes jeho samozřejmost v debatách o nespolehlivosti neaznamenali) závěrečný práh textu, *konec* vyprávění. Frank Cauldham v Banksově *Vosí továrně*, bizarní, nebezpečné, temné fascinující, maniakální skoro-dítě, skoro-muž, prochází v závěru tímž informačním šokem, jakému je vystaven (spolu s ním) i čtenář.¹⁵⁹ To, kam s vypravěčem na jeho pouti dospějeme, rozhoduje o tom, zda v závěru můžeme stát víceméně „po boku“ vypravěče, nebo zda od něj raději rychle poodstoupíme. Poznání a prozření může navracet vyprávění k tradicím *Bildungromanu*, iniciačního románu, románu zasvěcení apod. Budeme reflektovat úlohu konce i v našem kratičkém rozboru funkce Hrabalova vypravěče Jana Dítěte.

Nespolehlivost se tedy zdá být otázkou míry (nikoli binární opozice ano – ne) a specifičnosti (v tom smyslu bude mít vždy konstatování nespolehlivosti chudou výpovědní hodnotu); tušení ne-normality však může vyzývat primárně k ironickému přehodnocení (vyprávění se průběžně restrukturuje), anebo k tentativní akceptaci (přinášející případný „náraz“ *envoi*). Mytologickou, ideovou, ideologickou roli v zhodnocení nespolehlivosti hraje i závěr. Re-konstrukce nespolehlivosti vyprávění je zároveň recepčním a integračním mechanismem, při němž hraje úlohu i „hermeneutika“ čtení (prvního, druhého, třetího). Re-konstrukce vypravěčovy „tváře“, „osobnosti“ odkazuje jednak na imanentní, poeticky založené modely, jednak na dobové způsoby reprezentace a historicky platné modely normality, normy sociální, psychologické atd.;

¹⁵⁸ Právě opačně chápe nespolehlivost Bruno Zerweck (2009): podmínkou nespolehlivosti je nezáměrné sebe-uvědomění vypravěče v „odhalujícím schématu“ (Monika Fludernik(ová), 1999), které musí řídit účinek vyprávění, má-li je čtenář naturalizovat jako nespolehlivé. Například Humbert Humbert v Nabokovově *Lolité* (1955) se podle Zerwecka snaží čtenáře přesvědčit, že jeho náklonnost k nymfickám není perversní ani trestná, nezáměrně ale „odhaluje, že sám zničil Lolité život“ (Zerweck 2009, s. 45).

¹⁵⁹ Tento šok se týká pohlavní identity vypravěče.

aktivují se celé soubory konvencionálních norem kolektivní encyklopedie, na jejichž pozadí obvykle dochází k jisté de-formaci.

XI.5 Nespolehlivost rovin: příklady

V multiperspektivním románu, jakým je Kunderův *Žert* (1967),¹⁶⁰ teprve konfrontace vypravěčských zповědí, hlasů reflektujících různé míry napětí mezi osobními i „historickými“ iluzemi a deziluzemi, dává zaznít „demytologizačnímu“ étosu Kunderova příběhu v plné síle (srov. Doležel 1993). Ani Ludvík jako mluvčí pociťující i vyjadřující nejnaléhavěji hodnotový rozklad poúnorové československé společnosti – ve sféře veřejné i intimní – není ušetřen dalších „žertů osudu“, při nichž se ukazuje veškerá vláda člověka nad lidskou historií jako iluzorní. Na vyšší rovině se však tento „smysl“ *Žertu* dostává do jistého tření se způsobem, jakým je konstruován onen širší „příběh“ (zahrnující všechny vypravěčské subjekty) a jakými jsou postavy „vedeny“; na této rovině je totiž svět prezentován jako přísně, téměř „matematicky“ přesně strukturovaný, přičemž vypravěči mají nejen precizně určené a rozvržené party,¹⁶¹ ale předpokládá se (a to je dáno právě způsobem rozvržení)¹⁶², že tato manipulace s postavami může představit určitý sjednocený celkový smysl. Při konfrontaci oné vyšší „roviny“ (z níž zazní slovo „Žert“) a vyprávění i příběhů subjektů explicitních se ukazuje, že jejich konotační vrstvy se ocitají v kolizi; docházíme k závěru, že není docela dobře možné odpovědět na otázku, zda svět prezentovaný románem *Žert*, je chaotický a ahistorický, či naopak uspořádaný a koherentní. V tomto sémantickém rozporu přichází ke slovu rozporná gestičnost textu, která v kontextu dalších románů téhož autorského subjektu vyzývá k symptomatickému čtení; je totiž třeba říci, že takto naznačená interpretace je již efektem přechodu „druhého“ a „třetího“ čtení.¹⁶³ Naše kratičká úvaha tu nemá předložit klíč ke čtení Kunderova románového, potažmo esejistického díla, nýbrž poukázat právě na účinky druhých a dalších čtení, v nichž se mimoděk znásobuje subjekt textu (Mukařovského „bod“, teze, „plošina“) v sebe-rozpomosti, do níž je dostředivě vtahován (čtenářův i autorský a autorizovaný) konstrukt autora.

Se zcela jinak formovanou diferencí mezi „implicitní rovinou“ a vypravěčem, či lépe řečeno odlišně utvářeným vícehlasím se setkáváme v Hrabalově „automatickém textu“ *Obsluhoval jsem anglického krále* (Kolín nad Rýnem 1980, Praha 1989).¹⁶⁴ Při konstrukci vypravěčského subjektu Jana Dítěte dochází k něčemu složitějšímu než k

¹⁶⁰ Ke Kunderovu dílu viz například Češka 2005, Kubíček 2001, Bloom (ed.) 2003, Kosková 1998, Le Grand 1998.

¹⁶¹ Tak podle autorova komentáře ve svazku esejů *L'art du roman* (1986): „Tento román je vyprávěn čtyřmi postavami: Ludvíkem, Jaroslavem, Kostkou a Helenou. Monolog Ludvíka zaujímá 2/3 textu knihy, monology ostatních 1/3 (Jaroslava 1/6, Kostky 1/9, Heleny 1/8). Touto matematickou strukturou je určeno, co bych nazval *osvětlením postav*. Ludvík je v plném světle, osvětlen zevnitř [...] i zvenčí [...]. Jaroslav zaujímá svým monologem šestinu textu a jeho autoportrét je zvenčí korigován monologem Ludvíka. A tak dál. Každá postava je osvětlena jinou intenzitou světla a jiným způsobem“ (cit. in Kosková 1998, s. 61).

¹⁶² Zde je potřeba říci, že tato teze vychází z konstrukce Kundera jako autorského subjektu vyjevujícím se v celém kontextu jeho románového a zároveň esejistického díla.

¹⁶³ Na odlišně modelovaný sémantický rozpor upozorňuje Jakub Češka, který, stručně řečeno, sleduje, jak se u Kundera dekonstruuje extrapolace lyrismu a romanopisectví lyrickou stopou Kunderova rukopisu, takže se naraci samé mané vrací její nerozhodnutelná ambivalence, záhadnost, enigmatická povaha (Češka 2008).

¹⁶⁴ K Hrabalovu dílu podrobně viz například Jankovič 1996, S. Roth 1993, Pelán 2002, Jankovič – Zumr (eds.) 1990 nebo Slavíčková 2004.

pouhé jeho ironizaci či ironizaci jeho „poselství“ (jako by tomu bylo u „klasicky“ nespolehlivých vypravěčů v textech typu Swiftova *Modest Proposal*, 1729, nebo zmiňovaného Lardnerova holiče v „Haircut“). U Hrabala podle nás dochází k jakémusi dvojímu pohybu distance a sblížování vypravěče a gestičnosti textu. Tento pohyb spočívá ve zvláštním zrcadlovém obrácení vzhledem k Dítětovu odstupování od sebe sama ve chvílích, kdy se zdá být schopen dosahovat jisté sebereflexe: právě v těchto momentech, zdá se, se vyzývá ke zkusmému, mentálnímu přiblížení vůči Dítětovu jednání a myšlení, je v nich implikována instrukce možné čtenářovy (autorovy) identifikace na pozadí předchozích odstupů. Přímým obrazem je to naznačeno ke konci vyprávění, kdy hrdina (Dítě-„dítě“) stojí před zamženým zrcadlem s rukou pozdviženou k přípítku a dospívá (ve vícero smyslech) k sebereflexi předchozích událostí, jichž byl účasten pouze zevnitř; odstupuje od sebe, aby nahlížel vše „neuvěřitelné, jež se stalo skutkem,“ jaksi zvenku... rodí se sama možnost vyprávění.

Tento dvojí pohyb spočívá jednak v odstupování vypravěče od sebe sama, jednak v plné sebeidentifikaci Jana Dítěte, kdy se žene za svým hoteliérským snem bez ohledu na nic a na nikoho a kdy je takřikajíc nejvíc sám sebou. Nelze ovšem říci, že v prvním pohybu je čtenář vyzýván ztotožnit se s hrdinou, a v tom druhém se od něj distancovat. Kde bereme jistotu, že právě momenty, kdy se Dítětovo myšlení a jednání neshoduje s obecně sdílenou interpretací historických událostí, kdy kulturně hodnotový systém (má-li vůbec jaký) v pozadí jeho činů nelze běžně akceptovat, jsou ony momenty, které máme chápat jako kritiku, satiru, ironii – momenty, kdy „hrdina“ je spíše antihrdinou? Proč bychom si neměli umět představit autora, který implikuje, že nezáleží na tom, co je obecně přijímané jako morální, ale jen na věrnosti vlastnímu egu? Samotný text nám sice dává dostatek argumentů (zvláště jeho závěr) k dokazování opaku, stejně tak bychom ovšem mohli tvrdit, že Dítětův příběh nejvíc ze všeho implikuje nedostatečnost, umělost a parciálnost jakýchkoli historických kulturně hodnotových systémů vzhledem k lidskému „Já“ – zároveň ovšem s poznáním nesubstanciality tohoto „nepravděpodobného“ subjektu. Hrabalův text tak nevyzývá ke kritice oportunismu, ale ke zpochybnění či snad k revizi soudů a *a priori*, jež považujeme vzhledem k historicky situovanému individuu za samozřejmé, nebo ještě jinak: je rétorickým návrhem „převrzení“ jistých „nezpochybnitelných“ hodnot vzhledem k žijícímu (a vyprávějícímu) individuu-subjektu. Dítě se přitom začleňuje do řady hrabalovských „pábitelů“ omračujících své posluchače nezdolnou silou vypravěčské energie a vitality, zaníceným vypravěčstvím, které živí věčně dětský úžas nad bizarní tvářností světa; zároveň se do postavy Dítěte promítá Hrabalův autorsko-subjektový posun od koláže k pseudomemoáru. V Dítětově případě je příznačné, že ono převrzení zahrnuje pohled na kanonické postavy a fakta československých dějin první půle 20. století, které do sebe vyprávění včleňuje namnoze v travestovaných nebo groteskních podobách (tatiček Masaryk, odboj, komunistický lágr).

XII. Wolfgang Iser a implicitní čtenáři

Se „smrtí autora“ dochází i ke zrodu nebo, jak to nazývá Jonathan Culler, rehabilitaci čtenáře (*righting of the reader*, Culler 1981). Jedním z vlivných konceptů, který se zabývá implicitní, apelativní a časovou povahou textu – čtení textu – a přehodnocuje staticnost tradiční triády autor-dílo-čtenář, je estetika účinku Wolfganga Isera a jeho implicitní (nebo implikovaný) čtenář. Pojem implikovaný čtenář, rozpracovávaný postupně v Iserových pracích *Die Appelstruktur der Texte* (1970), *Der implizite Leser* (1972) a *Der Akt des Lesens* (1976) se podobně jako Boothův koncept (a s přímým odvoláním na něj) zabývá implicitní stránkou textu, silně ji ale váže na recepci textu jako významňujícího *aktu*. Wolfgang Iser jako pokračovatel fenomenologicko-hermeneutické tradice a čelný představitel Kostnické školy¹⁶⁵ vypracovává koncept implicitního čtenáře v návaznosti na úvahy Romana Ingardena a jeho pojem konkretizace – a v méně explicitní, ale zřejmě inspiraci též Janem Mukařovským a Felixem Vodičkou.¹⁶⁶ Iser vychází z toho, že pojem díla se vkládá mezi pojmy textu a konkretizace; vytváří se triáda text – dílo – konkretizace (která čtenáři obou zmíněných strukturalistů okamžitě připomene strukturalistický návrh artefaktu – estetického díla – konkretizace).¹⁶⁷ Dílo ožívá až ve vědomém aktu čtení – a nerovná se tak textu, který je dán; zároveň ale nelze dílo ztotožnit s žádným aktuálním čtenářovým konstruktem – a nerovná se tak konkretizaci. Dílo se takto vyznačuje virtualitou a nikdy plně neaktualizovanou mnohostí – konkretizace je přitom jeho vlastní, aktuální vyjevování se a zároveň komplexem výběrů ze všech potenciálních vazeb a souvislostí v díle. Zatímco text je determinován autorem pomocí schematických aspektů (je tak možné vyznačit například tematickou rovinu), dílo vzniká konvergencí textu a čtenáře. Text je danost – danost ale, která v procesu svého naplnění, tedy recepce ukazuje svou nutnou nedourčenost (*Unbestimmtheitsstellen*, místa nedourčenosti), prázdná místa (*Leerstellen*), mezery a zlomy, které čtenář vyrovnává, „realizuje“, dotváří interpretační aktivitou; jedinečný tvar, který se formuje v průběhu těchto aktivit, recepčního aktu, je pak u Isera konkretizací.

Nedourčeností se primárně nemíní nevyřčená (nepopsaná) část zobrazených předmětností (jako u Ingardena), nýbrž nedořečenost významovosti textu, která – jak jím čtoucí putuje – vyzývá k tomu, aby jednotlivé dílčí perspektivy (postavy, zápletky, narativního způsobu i čtenářských pozic) průběžně sjednocoval a vposledku uchopil čtenář sám. Pojem mezer – prázdných míst – pomáhá popsat to, jak vzniká vlastní obsah textu v interakci s vnímajícím vědomím čtenáře. Každá věta, či přesněji intencionální

¹⁶⁵ Reflexi Kostnické školy recepční estetiky se u nás podrobně věnuje Jiří Holý (doslov in *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy*, 2001, nebo Holý 2006), jako souhrnná práce k tematice je cenná monografie Roberta C. Holuba: *The Reception Theory. A Critical Introduction*, London, Routledge 1984. Iserova fenomenologie čtení a estetika recepce H. R. Jausse jsou komplementární: to první zkoumá, jak se text strukturuje v (individuálním) aktu čtení, to druhé responzi veřejnosti na text na rovině kolektivních očekávání. Akt čtení se začleňuje do řetězce recepcí, při nichž se ustavují (ale i překračují, re-aktualizují apod.) skupinově sdílené (literární, ale i sociální, etické aj.) normy.

¹⁶⁶ Anekdoticky praví Emil Volek: „Jaussova ‚recepční estetika‘ začíná tam, kde ji opustil pražský strukturalismus, a jeho kolega z Kostnice Iser dělá totéž s literární fenomenologií Romana Ingardena“ (Volek 2009, s. 7).

¹⁶⁷ Ve fenomenologické re-formulaci představuje vlastní koncept *čtvrce* umělecké situace Z. Mathauser (2005d), když kromě artefaktu a estetického objektu bere v úvahu i „kulturní materiál“ a „zobrazený předmět“.

větný korelát, navozuje hledisko a téma, které musí v jistém okamžiku alespoň načas být opuštěno a přerušeno. Vzniká mezera, hiát, který vydražďuje interpretační aktivitu čtenáře. Iser říká, že kdykoli jsme „odvedeni neočekávaným směrem, je nám tím dána příležitost uvést do hry svou vlastní schopnost navazování vztahů a vazeb, které vyplní mezery, jež v sobě text obsahuje“ (Iser 2002 [1976], s. 109). U textů (post)moderny přitom, jak pozoruje Iser, nabývá jejich fragmentárnost, mezerovitost i neúplnost takové míry, že se samotný akt interpretace a nezbytnost imaginární participace čtenáře účinně obnažují. Všechny vnímatelem neaktualizované vazby a vztahy přitom zůstávají v pozadí jako virtualita díla. Putující hledisko je pak Iserovo označení pro situovanost čtenářova vědomí uvnitř textu a zároveň nemožnost uchopit svět textu naráz. Čtenář textem „putuje“ a průběžně imaginárně uchopuje jeho dílčí „tvar“. To, co již podržel v paměti, předjímá to, co bude následovat (protence a retence), přičemž sám tento proces pozměňuje minulost přečteného (a tím i očekávání jeho budoucnosti).

Virtualita díla je u Isera fenomenologicky fundovaným modelem, který zajišťuje jeho identitu, kterou by se jinak v tomto myšlenkovém schématu zdál recipientův subjektivismus rozbít. Jeho virtuální identita, zdá se nám, vykazuje ideálnost, která obdobným způsobem narušila ontologický model artefaktu a estetického objektu Miroslavu Červenkovu (Červenka 1989 [1978], 1996 [1992]). U Červenky se stabilní model obdélníků a interakce označujícího a označovaného rozpadá ve chvíli, kdy není možné zcela určit onu základní rovinu označujícího, nad níž by byl estetický objekt budován. Nejspodnější rovina označujícího již na další rovině může označovat; jako základ estetického objektu se však zdá „příliš úzká“. Nevinný poukaz, že i nejnižší, významově zdánlivě daná vrstva – označující – ve skutečnosti může kdykoli poukázat k mnohem vyšším rovinám významové výstavby rozrušuje původní distinkci mezi konstruktem artefaktu a konstruktem estetického objektu. Nejenže není možné vést mezi nimi přesný řez, rozlišovací linii, ale v pulzaci a přeskupování označujících a označovaných mezi a napříč jednotlivými vrstvami se vposledku sám ontologický fundament literárního díla „automaticky“ uvádí v pohyb.

Podobně pro Isera je v poslední instanci velmi obtížné zdůvodnit, jak „objektivně“ určit danost textu, což znamená i danost mezer v něm – a tedy i zachovat distinkci mezi daností, která přísluší dílu, a determinovaností (určeností), kterou z danosti činí čtenář: jsou-li mezery dány (anebo „určeny“ až v recepčním aktu?) samy sebou, jak lze vysvětlit, že „místa“ jejich výskytu nejsou plně intersubjektivně vykazatelná (jako čtenáři se neshodneme ne pouze v tom, jak mezery vyplnit, ale kde že leží a kam až sahá ona „přítomnost mezer“ – nedourčenost)? Takto argumentuje proti Iserovi Stanley Fish, který se v recenzi na Iserův *Akt čtení* střetl s jeho autorem v ostré polemice (Fish 1981, Iser 1981). Je-li samo určení mezer již interpretační operací, rozbíjí se podle Fishe distinkce mezi daností a určeností nedourčenosti, respektive danost se omezuje na pozorování, že text je tvořen pouhou předem danou řadou slov. Fish tedy považuje Iserův kompromis mezi čistou subjektivitou čtení a daností textu za ošidný. Samotná juxtapozice dvou textových segmentů (Iser dává příklad z *Toma Jonese* H. Fieldinga, 1749, v němž samotná návaznost představení postav Blifila a pana Allworthyho vytváří prázdné místo, které ironizuje Allworthyho mylné hodnocení falešného Blifila, zároveň ale podtrhává a osvětluje Allworthyho přirozenost – dobrotu) není podle Fishe dána; je do textu vpravena interpretací řízenou předpoklady o tom, co lze v textu hledat. „Pouhá“ percepce (například následnosti) nikdy není prosta předpokladů o tom, co má být vnímáno; textový

segment sám je konstruktem. I smyslová percepce má podle Fische konvenční charakter. Soubor předpokladů (který umožňuje vnímané vnímat, tj. vnímat v souvislostech) je dán již před aktem percepce, tvrdí zde Fish.¹⁶⁸ Iser (1981) v neméně šlehavé reakci¹⁶⁹ namítá, že právě rozlišení mezi tím, co je dáno, a tím, co je určeno, otevírá soubor interpretačních předpokladů proměně. Lze nicméně souhlasit s Fishem, že akt percepce – i spojený akt interpretace – jsou souborem interpretačních předpokladů predeterminovány, respektive rodí se společně s rozpoznáním samé potenciality významu.

Co tedy přesně míní Iser implikovaným čtenářem a jak se tato kategorie vztahuje k (implikovanému) autorovi? Výklad je možné začít – tak jako to dělá Wolfgang Iser (2004 [1976], 1980 [1976]) – pojmem ideální čtenář. Ideální čtenář je abstraktní model recipienta, který svými dispozicemi a interpretačními operacemi dokonale sleduje a naplňuje intenci daného textu, nebo – v případě intencionalistických systémů – autora. Jeho funkce je heuristická, výkladová; jako fiktivní konstrukt umožňuje modelovat „správné“ čtení. Iser vychází z hermeneutické tradice a ze Schleiermacherovy myšlenky ne-rozumění.¹⁷⁰ Je-li podmínkou komunikace – střetnutí dvou řečí – „nedokonalé“ překrytí kódu odesílatele a kódu příjemce (jinak by nebylo proč se v komunikaci angažovat), ideální čtenář je vždy „entropický“ nadbytečný. „Ideální čtenář ztělesňuje strukturální nemožnost komunikace“ (Iser 2004 [1976], s. 136). Iser zdůvodňuje, proč se ideální čtenář nerovná autorovi: autor se o textu může vyjádřit právě jenom jako specifický čtenář – čtenář snad obeznámený s volbami a křížovatkami tvořeného, ale i podrobnostmi nahodilého rázu, které v díle nenašly otisk – a právě jen jako takový může zpětně formulovat – jako to autoři dělávají – podmínky čtení, které vyplývají z účelu, strategie a organizace textu. Autorovy *ex post facto* vytvořené výroky o díle původní autorský kód proměňují.¹⁷¹

Pojem ideálního čtenáře, dodává Iser, odporuje i mnohosti konkretizací textu, tvarů, které vyvstaly v průběhu jeho čtení; ideální čtenář by totiž musel realizovat všechny náraz. Ideální čtenář nemůže obsáhnout všechny významové tvary; tyto „Sinngestalten“ mohou být realizovány jen jeden po druhém – ať jsou čtenáři různí, nebo se jedná o postupná čtení téhož díla týměž recipientem.¹⁷² Ideální čtenář je podle Isera fikcí (ostatní typy čtenářů nikoli?) umožňující překonat rozpory ve vlastním výkladu – pomůckou, již lze kdykoli použít pro zaštítní smysluplnosti a koherence interpretačního aktu. Umožňuje tedy nanejvýš zprostředkovávat výsledky analýzy, nikoli akty vyvolané působením textu.

I koncept dobového čtenáře je konstruktem, nezbytným pro vyslovení zobecňujících výpovědí o díle v jeho historické dimenzi. V jistých ohledech je přímo

¹⁶⁸ Jinde (Fish 2004) argumentuje citlivěji, když odmítá časově hierarchizovat vnímání/rozumění „před“ a vnímání/rozumění „po“.

¹⁶⁹ Fishova stať nese název „Why No One's Afraid of Wolfgang Iser?“ („Kdopak by se Wolfganga Isera bál?“, na což Iser replikuje titulem „Talk Like Whales: A Reply to Stanley Fish“ („Mluvíci velryby: Odpověď Stanleymu Fishovi“).

¹⁷⁰ Viz například Bílek 2003 nebo Jacob 1999.

¹⁷¹ Vzpomeňme, že i u „pozdního Mukařovského“ – ale později i u Eka – je „bezpríznakovým postojem“ k textu postoj recipienta, nikoli autora.

¹⁷² To, že Iser připouští dokonalé „spotřebování“ významu u triviální a konzumní literatury, svědčí o jeho „exkluzivním“, kanonizačním pojetí umění a literatury. Lze namítnout, že „populární díla“ reflektují dobový kulturní kód – očekávané postoje, stanoviska a normy – s průzračností, která naopak může zaznamenávat jejich historickou proměnlivost.

protichůdný ideálnímu čtenáři – lze jej rekonstruovat z para- a metatextového prostoru daného období –, v ohledech jiných přináší tytéž metodické konsekvence – o díle umožňuje říci jen to, co je zprostředkováno jako výsledek jistého, již nějak orientovaného čtení. Iser upozorňuje i na další limit – limit zdrojů. Svědectví o čtení jako významem nadané činnosti se hojně objevují až v 18. století, pro předchozí dějiny ohlasů (Felix Vodička) existuje pramenů méně. Nelze pak chápat dobového čtenáře jako rekonstrukci z textů dokumentujících recepci, ale jako inherentní, strukturně textový konstrukt.

Iserův vlastní koncept implikovaného čtenáře lze ilustrovat v kontrastu k představě intendovaného čtenáře u Erwina Wolffa (1971). Intendovaný čtenář je podle Wolffa autorem zamýšlené publikum daného textu. Může se projevit ve výrazných anticipacích souboru norem a hodnot dobového čtenáře nebo naopak v individualizaci publika, může se manifestovat v osloveních a výzvách, mohou mu být přiřčeny různé pozice. U Wolffa se tak směšují explicitní a implicitní textové signály v obraz předpokládaného čtenářstva; autor se jím může přibližovat, nebo oddalovat dobovému pojetí čtoucího publika. Podle Isera koncept nevysvětluje, jak je možné, že text oslovuje navzdory historické distanci i jiné čtenářstvo, než to, které bylo „intendováno“. Wolff identifikuje do textu vepsanou čtenářskou fikci, jednu z perspektiv zasazených do textu, která je ale pouhou jednou z funkcí a perspektiv jiných, a není na ně redukovatelná (a naopak). Teprve jejich interakcí se (podle Isera) čtenářská fikce stává čtenářskou rolí; čtenářská fikce je například často míněna ironicky a bývá odmítnuta.¹⁷³

Rozlišení fikce a role u čtenářského subjektu lze samozřejmě vztáhnout i k subjektu autorskému. Je zřejmé, že autorská fikcionalizace (fikční postava autora) často vyvolává zastření obrazu skutečné autorské strategie a distancování čtenáře. Autorská role je komplexní fenomén, který vyvstává ze souhry textových složek. Je zde ovšem jedna podstatná asymetrie. Rozdíl mezi čtenářskou fikcí a čtenářskou rolí spočívá v tom, že zatímco čtenářská fikce může být jednou z klamných pobídek fikčního autora nebo vypravěče, roli – postup „naplnění“ čtenářské pozice – konkretizuje reálný, individuální čtenář. Rozdíl mezi autorskou fikcí a rolí („subjektem díla“) je jiný; fikce je (sice taktéž) mnohdy zastírací manévr, roli ale re-konstruuje aktuální čtenář ze spleti „perspektiv“ a přisuzuje ji pak autorskému subjektu, který má nutně virtuální charakter. Autor se takto „virtualizuje“ – i když i to, jak jsme upozorňovali, je jen jeden z procesů, v tomto případě procesů imanentních textu, jimiž je konstruován autorský subjekt. Podobnou myšlenku vyslovuje Gerard Genette (1988 [1983]); implikovaný autor je podle Genetta ideou (re-konstrukcí) skutečného, reálného autora v mysli čtenáře; virtuální čtenář je naopak obrazem možného čtenáře (takového, který se reálným teprve může stát) v mysli autora. Stejně mluví i Ricoeur (2007 [1984]); text získává život prostřednictvím (reálného) čtenáře a jen v něm; (reálný) autor se naopak za maskou implikovaného autora stává myšleným. My zde ovšem proti všem třem jmenovaným – a spolu s Fishem, zdá se, – klademe důraz na interpretační „ztělesňování“ tohoto subjektu a zároveň jeho mytologizační a fascinační povahu.

Implikovaný čtenář tedy u Isera není nějaká viditelná subjektová pozice v textu, nýbrž „textová struktura, která vždy už předpokládá příjemce“ (Iser 2004 [1976], s. 139). V literárním textu je vepsána řada orientací ve vztahu k vnímateli, Iser nemá ale na mysli

¹⁷³ Například „čtenář postižený ideální nespavostí“ není, jak by se Wolffova koncepce zdála naznačovat, skutečně intendovaným čtenářem Joycova experimentálního románu *Plačky nad Finneganem* (1939) a „Do usínání“ F. Halase (oddíl z *Ladění*, 1942) není míněno jen či primárně pro děti.

tiché instrukce viditelné jen znalým, implicitní interpretační klíče, nýbrž podmínky reakcí dané sledem jednotlivých (menších nebo rozsáhlejších) složek textu i možnostmi jejich usouvztažňování. „[P]odmínky aktualizace, které dovolují konstituovat význam textu“ (tamtéž, s. 139), jsou dány tak, aby se mohly naplnit v recepčním vědomí čtenáře, v průběhu čtení. Jen v tomto potenciálním smyslu je v textu dána čtenářská role. Tato danost, „předznamenání“, má charakter textové struktury, její realizace z ní ale činí strukturu aktů, vyvolaných ve čtenáři.

Text je podle Isera systém perspektiv tvořený vypravěčem, adresátem vyprávění (čtenářskou fikcí), postavami a příběhem; za paradigmatický příklad považuje román. Jeho „systémovost“ může objevit – a to jen do jisté míry, jak uvidíme – jen recipient; v něm se jednotlivé perspektivy „sbíhají“, aniž by tato pozice byla ovšem v textu znázorněna. (Vzpomeňme Mukařovského rétorickou figuru bodu.) „Textové struktury nepochybně míří k celkové souvislosti odkazů, a tím získávají charakter instrukcí; celková souvislost odkazů není však jako taková dán, musí být proto nejdříve určena. V tomto bodě získává čtenářská role, založená v textové struktuře, svůj afektivní charakter. Vyvolává akty představování, které probouzejí rozličné vztahy mezi perspektivami znázornění a zároveň je shromažďují do významového horizontu“ (tamtéž, s. 140).

Implikovaný čtenář je tedy strukturou textu, která se uskutečňuje ve struktuře aktu. Čtenářská „role“ není tak pouhou „pozicí“ nebo „bodem“ – proto Iser volí metaforu „horizontu“; rozvíjí se v průběžném vztahování k tomuto významovému horizontu v procesu čtení. Mukařovský mluvil o „celkovém smyslu“, průběžnost korelace s ním přibližuje implikovaného čtenáře „sémantickém gestu“, byť to zahrnuje i onu „nejvyšší“ vrstvu celkové textové intence. U Isera je identifikace nejvyšší vrstvy významové výstavby díla komplikována hermeneutickým pohybem rozumění (kruhem ověření a korekce) a v něm se nezdá být ustálitelná. Procesuálnost je jedním ze základním Iserových důrazů, jimiž navazuje na Husserlovo pojetí časovosti.

Iser zdůrazňuje, že role čtenáře není jedna, každá její aktualizace je jednou z možných; dány jsou podle něj jen podmínky usouvztažnění. Ke ztotožnění čtenářské role (která obsahuje celou škálu možností realizace) a čtenářské konkretizace (naplnění této role) dojít (proti Ingardenově názoru) nemůže. „Protože [...] horizont významů neznázorňuje ani danost svět, ani danost habitu intendovaného publika, musí být nejprve vytvořen. Tuto „nedanost“ mohou odhalit jen představy, takže při vyvolávání řady představ dochází k překladu textové struktury do recepčního vědomí čtenáře“ (tamtéž, s. 142).

Tak jako struktura textu při svém naplnění v aktech rozumění vytváří referenční horizont, který činí individuální recepci textu intersubjektivně vykazatelnou, i vlastní, habituální dispozice aktuálního čtenáře tvoří nutný vztahový horizont, který vnímání, a tím i rozumění textu umožňuje. „Kdyby existoval skutečně neúčastný čtenář, který by potlačil nebo narkotizoval veškerá svá přesvědčení, básník by měl stejnou naději zaujmout a ovlivnit jej svým dílem, jako kdyby musel psát pro čtenáře z Marsu,“ cituje Iser M. H. Abramse (tamtéž, s. 141). Rozdílné realizace čtenářské cesty textem vyplývají na jedné straně z virtuální povahy díla, na straně druhé z rozdílných životních dispozic individuálního čtenáře, jeho předporozumění (*Vorverständnis*). Každá konkretizace se odehrává na pozadí struktur připravených textem; bez předporozumění by se však nikdy nemohla uskutečnit. Předchůdná zkušenost historického čtenáře pak zajišťuje i to, že po

„prožití“ textu může čtenář, již s poodstupem, zhodnotit svou „pout“ vzhledem k aktuální žité zkušenosti. „I když nás role zcela pohltí, pocítíme nejpozději na konci četby potřebu vztáhnout tuto ojedinělou zkušenost k horizontu vlastních názorů, který také během celé četby naši ochotu nechat se textem unést skrytě řídil“ (tamtéž, s. 141).

V tomtéž kontextu – hodnot a norem implikovaných „autorem“ v díle – mluví P. Ricoeur o „náprahu“ k jednání, poslání, *envoi*, jakoby vyslání na cestu. Podle Ricoeura smlouva, kterou uzavírá čtenář s autorem, je smlouvou o důvěře. Neexistence dokumentárního důkazu (který má k dispozici historiografie) vyzývá oba aktéry fikčního kontraktu – autora a čtenáře – k vzájemné interakci: na jedné straně žádat o pravomoc implicitního hodnocení a souzení (například hlavních postav) a na straně druhé svěřit se do moci více či méně neviditelné strategie přesvědčování. Z téže důvěry ze strany čtenáře a pravomoci na straně autora, ze smlouvy, již uzavřeli, vyplývá podle Ricoeura i odpovědnost – a svoboda – čtenáře, protože jen s ním a v něm nachází ona úmluva naplnění. V míře, jakou „výtvor dramatizovaného vypravěče (spolehlivého či nikoli) umožňuje variovat odstup mezi implikovaným autorem a jeho postavami, v té míře se současně na straně čtenáře indukuje určitý stupeň složitosti, jež je zdrojem jeho svobody vůči autoritě, jíž se fikci dostává ze strany jejího autora“ (Ricoeur 2007 [1984], s. 232).

Proto se Ricoeur na rozdíl od Boothe neobává ani nespolehlivých vypravěčů ani „nespolehlivých implikovaných autorů“. Ricoeur souhlasí s Boothem, že obraz postav, jak je sdělován, případně podprahově „podsouván“ čtenáři má aspekty nejen psychologické a estetické, ale též sociální a etické. Avšak hodnotový svět, který je v díle prostřednictvím jednání postav i vypravěčské kompozice vnímá sugerován a byl by v poli dobového etického rastru pocítován jako zhoubný nebo zvrácený, dochází transformace na rovině imaginace. Ve chvíli, kdy se fikční stává imaginárním – v celek integrovaným obrazem ve čtenářově mysli, i nejméně přijatelná rétorická manipulace („například taková, jež by podporovala pokořování ženy, krutost, mučení, rasovou diskriminaci, anebo taková, jež by hlásala lhostejnost [...] a postoj etické indifference“, tamtéž, s. 233) by generovala energii distancování, odporu a nabývala tedy funkce etické. Pro hermeneuticky uvažujícího Paula Ricoeura je Boothův normativní nárok (nezmatení distance) nadbytečný; eticky ambivalentní moderní narrativ generuje „samovolně“ „podezíravého čtenáře“, čtenáře, který vzdoruje implicitním strategiím přesvědčování, a právě v tomto pohybu rozpoznává sebe sama. Obdobně – ovšem bez onoho etického rozměru – se v Barthesově myšlení text čitelný stává textem psatelným; „píšící“ úlohu zaujímá čtenář, čtenář ovšem v podobě jistého estetického sybarity.

Vraťme se ale ještě krátce k polemice mezi Iserem a Fishem. Zásadní rozdíl je právě pojetí čtenáře a čtenářstva, respektive toho, co lze předpokládat za implicitně určené; zatímco pro Isera je recipient implikovaný jako struktura textu i struktura aktu, pro Fische je vždy reálný: reálný vnímatel zasazený v jisté interpretační komunitě, kontextových premisách především toho, co lze v textech produktivně hledat; tak je produkováána i „struktura“. Fish proto kritizuje Isera i za to, že přejímá od Johna Austina a Johna R. Searla pojetí sebeperformativity literární promluvy; rozdíl mezi konstativy a performativy se podle Fische ruší, když si uvědomíme, že všechny promluvy („konstativní“ i „performativní“) jsou kontextově vázané na jisté kulturní pozadí, jisté uspořádání hodnot a přesvědčení i jistou strukturu možných otázek a možných výpovědí. Můžeme zde vzpomenout líčení Stephena Greenblatta v jeho *Podivuhodných vlastnictvích. Zázraky Nového světa* (2004 [1992]), jak Kryštof Kolumbus zabírá nová

území v „Indiích“. Kolumbus rozvine korouhev (s křížem, dvěma korunami a písmeny F a Y, tedy znaky, jež jsou indiánům zcela nepochopitelné), přede svědky vyhlásí državu (pro domorodce nesrozumitelným jazykem) a nechá celý postup zaznamenat lodním *escribanem*. Tento performativní akt (zdánlivě nesmyslné a paradoxní vyhlášení državy před domorodými svědky, kteří nerozumějí ani slovo z pronášených formulí) získává význam i smysl (lokuční i ilokuční sílu) nikoli vzhledem k *situaci*, v níž probíhá, ale vzhledem ke kontextu evropské interpretační komunity: právnímu diskurzu (hlavně Justinianových *Institucí* a justiniánskému *Digestu*), z něhož se vychází.¹⁷⁴ I performativní přejmenovávání míst má smysl pro svět jinde a nepochybně též politicko-symbolický význam, vychází z křesťanského diskurzu a znamená pokřtění. „Pokřtěním se zruší domorodé jméno – vymaže se cizí, snad ďábelská, identita –, a proto je křest svým způsobem obnovou; je to zároveň exorcismus, přivlastnění, ovládnutí a dar“ (tamtéž, s. 103). Není neobvyklá zkušenost, abychom se vrátili k Fishově námitkám vůči Austinovi, že při přechodu z jedné interpretační komunity do druhé, získávají interpretační akty stejnou „srozumitelnost“, kterou se pravděpodobně vyznačoval Kolumbův zábor území Nového světa v očích jeho domorodých obyvatel. Sám Austin, říká Fish, v průběhu vlastního výkladu zjišťuje, že konstativy nejsou vztaženy ke světu objektivně a autonomně existujícímu, ale ke světu, „který je dán v rámci určité dimenze“ (Fish 2004, s. 41).

¹⁷⁴ Kolumbus zachovává formálních ráz daných aktů – vyhlášení, svědectví, záznam –, přitom však vyprazdňuje kategorii jiného (není důležité, zda je reálně možné, aby původní obyvatelstvo vzneslo námitky, podstatné je, že se tak nestalo) a z obydleného území činí jakousi *terrae nullius*. Tyto akty jsou tak konány pro svět jinde; jakmile je po Kolumbově návratu jeho dopis Luisi de Santangelovi (který pomáhal Kolumbovi sehnat na cestu peníze) otištěn v několika evropských jazycích, potvrdí se, že okamžik, kdy bylo možné odporovat, je nenávratně pryč.

XIII. Ricoeurova cesta světem textu

V hermeneutickém myšlení Paula Ricoeura se rozvíjejí komplikované vztahy mezi reprezentací (pojem produktivní reference)¹⁷⁵ a textem (narativem) (*Čas a vyprávění* I–III, 2001 [1983], 2002 [1984], 2007 [1984]), zvláštní druhy časovosti vyprávění, ale i vztahy mezi estetikou a rétorikou fikcí a situování subjektů, resp. individuí vzhledem k nim. Ricoeur v třetím díle *Času a vyprávění* (2007 [1984]) dospívá k zvážení smyslu „ireálna“ ve fikci. Jeho úvaha je v kapitole „Svět textu a svět čtenáře“ protějškem jeho kritiky, která se věnuje pojmu „reality“ minulosti. Ricoeur již v předchozím výkladu ukázal, že problém „reality“ minulého je neřešitelný pomocí pojmu reference. To je zřetelné ve chvíli, kdy konfrontujeme historiografický zápis s ideálem očitého svědectví. Historik nikdy nemůže dostát „referenčního“ ideálu očitého svědectví, setkání tváří v tvář nikoli proto, že je od proběhlé události oddělen propastí času, ale proto, že událost „svědectví“ samého nelze než zapsat nebo vypovědět. Ricoeur ale netvrdí, že mezi událostí a svědectvím vzniká – tak jako mezi minulou událostí a historiografickým zápisem – jakási „diskurzivní mezera“. Ontologickou nekompatibilitu události a svědectví spojuje totiž francouzský filosof s fenoménem časovosti. „Minulostní ráz nějakého pozorování v minulosti není sám pozorovatelný, nýbrž jen tím, co si lze pamatovat,“ říká (tamtéž, s. 224). Zřejmě proto, že nechce nekorespondenci přímého svědectví a zprávou o něm a nekorespondenci minulé události a vyprávěním o ní zcela ztotožnit, zavádí Ricoeur pojem „zastupujícího reprezentování“. Ten označuje to, že historické (re)konstrukce se snaží být rekonstrukcemi toho, co bylo, tak, aby odpovídaly požadavkům reference přímého svědectví. Součástí dialektiky nepřímého, zastupujícího reprezentování – referování o tom, čeho jsme nebyli, ale bývali byli mohli být účastníky – je logika nebo vztah dluhu: dluhu živých vůči mrtvým, šlo by říci.

Psaní historie má tedy podle Ricoeura funkci zastupujícího reprezentování. Jaká je podle něj analogická funkce psaní fikce, tvorby „ireálna“? Zdálo by se, jako by proti pocitu dluhu v práci historické reprezentace stálo u fikčních příběhů osvobození, svoboda imaginárního tvoření. Tento „karteziánský moment“ (svobodná volba v říši imaginárního) ale podle Ricoeura doplňuje „spinozovský moment“ svobody jako vnitřní nutnosti. Teprve v této svobodě vázané nutností získávají imaginativní variace schopnost komunikovat – a váží se na moment *katharsis*,¹⁷⁶ která se děje jakoby autorovi i čtenáři navzdory. V Ricoeurově modelu totiž toto vyjasňující očištění nemůže být v plánu autora, neboť jeho představa o čtenáři je pouze virtuální a naplňuje se teprve v konkrétním, individuálním vnímání a nemůže být „předpokládána“ ani čtenářem, neboť k ní dochází teprve v konfrontaci se světem textu, jeho strategiemi přesvědčování a čtenářskou rezistencí vůči nim; ne náhodou mluví Ricoeur o „zápasu“, „v němž splynutí horizontů

¹⁷⁵ Viz Jankovič 2005b.

¹⁷⁶ V souvislosti s původně aristotelskými pojmy *poiésis*, *aisthesis*, *katharsis* označuje *aisthesis* čistou receptivitu, vnímání textu čtenářem, když *poiésis* odpovídá básnickovu tvůrčímu výkonu a *katharsis* schopnosti díla otřást zažitými (mravními) normami a hodnotami vnímatelů. *Katharsis* („očistění“, „třibení“) tak označuje spíš etické (než estetické) působení díla. Věnuje-li se *aisthesis* vnímání díla, *katharsis* značí moment jeho sdělitelnosti a přeložitelnosti, když nabízí nové hodnocení skutečnosti. U H. R. Jausse jsou to tři „základní funkce estetické zkušenosti, [...], jimž odpovídají dimenze produkce, recepce a komunikace“ (Holý 2006, s. 134).

očekávání textu a čtenáře může přinést pouze dočasný mír“ (Ricoeur 2007 [1984], s. 257).

Zdrojem rezistence, kterou čtenář klade vůči světu textu, jak jej podává implikovaný autor (viz níže), je jeho dvojí zkušenost: jednak jako individua spjatého s každodenností, jednak jako člena společnosti formované celou tradicí čtení. Dialektické napětí mezi čtenářem a textem získává povahu součinnosti (synergie) díky logice Stejného, Jiného a Analogického; klade-li čtenář odpor vůči snaze textu učinit jej skrze implikace identickým (tedy brání se splynout s implikovaným autorem), vzniká již zmíněná frikce, odstup, tření. Oscilace mezi Stejným a Jiným je překonána třetím členem: vědomí Analogického, které Gadamer s Jaussem nazývají splnutím horizontů.

Funkce fikčních výtvorů je tedy odhalující a přeměňující ve vztahu ke každodenní žité praxi – fikce a její „irealita“ odhaluje skryté rysy naší praktické zkušenosti, a tím i ji samou proměňuje. Ricoeurův dialektický výklad se velmi podobá obdobnému chápání produktivní funkce literatury u W. Isera i H. R. Jausse. Ricoeur v této souvislosti – produktivní reference, tj. re-prezentace ne prostě zobrazující, ale přetvořené a přetvářející – přivolává na pomoc Gadamerův koncept aplikace jako popis jednoho z pohybů hermenutického oblouku, „který vychází ze života [rozumění], prochází literárním dílem [výklad] a obrací se zpět k životu [aplikace]“ (Ricoeur 2007 [1984], s. 225). Podobně jako získává bylost minulého smysl tím, že je nepřímo reprezentována, i plný význam fikčního literárního díla se rodí až prostřednictvím četby. Podobně tvrdí Frank Kermode v knize *Smysl konců* (2007 [1965]), že veškeré vyprávění se vybavuje smyslem s tím, jak se včleňuje do časového řádu, který sám má fiktivní povahu jsa vztažen k ideji imanentního konce.

Četba má ale podle Ricoeura dva aspekty. Na jedné straně je konfigurací světa ze struktury textu; text se otevírá, protože jeho svět, se svou vlastní časovostí, přesahuje „vnitřní“ strukturu textu – svět textu musí být konfigurován v aktu četby. Na straně druhé četba vykračuje za sebe sama, transcenduje se. První přesah je transcendencí v imanenci (Ricoeur 2007 [1984], s. 226); při druhém přesahu se již se z četby fikce stává akt komunikace. Existuje tedy dvojí „směr“ četby, dvě pozice subjektu vzhledem k četbě: jedním je být „v“ četbě, druhým je být „za hranicí“ četby. Definujeme nyní již vzpomínané pojmy: četba je jednak přerušením v jednání – neboli *stasis* (zastavení) –, jednak náprahem k jednání – totiž *envoi* (poslání). „Obě tyto perspektivy četby vyplývají přímo z její funkce, tj. z toho, že se v ní střetává a spojuje imaginární svět textu a aktuální svět čtenáře“ (tamtéž, s. 259). Obojí, *envoi* i *stasis*, je u Ricoeura účinkem četby: v prvním momentě čtenář „emigruje“ do textu a přizpůsobuje svá očekávání tomu, jak je nastavuje sám text; v druhém momentě si již přisvojuje to, co k jeho očekávání text přidal, „čím jeho četba přispěla k jeho vlastnímu nazírání světa, aby rozšířil jeho předchůdnou čitelnost“ (tamtéž).

Samotná „práce čtení“ se podle Ricoeura rozhrává ve třech dialektických výměnách. Za prvé strategie zklamávaných očekávání podněcuje ke konfiguraci (dourčení) textu subjekt recipienta; zde jsou dvě krajní možnosti: text příliš didaktický, příliš očekávaný bude nudit, text příliš frustrující bude odrazovat. Za druhé smysl textu při aktu čtení zároveň neustále nadbývá: jako by čtenář hledal „nenapsanou stranu“, kde je vše dořečeno; tu však musí dotvořit on sám. Čtení tedy odhaluje v textu jednak nedostatečnou určenost smyslu (první dialektika), jednak jeho nadbývání (druhá dialektika). Třetí dialektika vzniká se samotným nalézáním soudržnosti, když se čtenář na

jedné straně v textu „ztrácí“, podléhá jeho iluzi (Ricoeur zde navazuje na E. H. Gombricha), nebo – na straně druhé – textu odcizuje, když zjišťuje, že polysémantismus díla je „nestravitelný“, nepřekročitelný. „Správný“ odstup od díla je ten, kdy se iluze stává střídavě neodolatelou i neudržitelnou,“ říká Ricoeur (tamtéž, s. 244). Tato trojí dialektika podle něj činí z četby „živou zkušenost“.

Průsečík, z něhož se vydává čtenář na cestu poučen ve svém epistemologickém horizontu o zážitek četby (*envoi*) – zastavení ve světě textu (*stasis*) a jeho konfiguraci i refiguraci –, nazývá Ricoeur *mimesis III*. Četba je nezbytným vehikulem přechodu na této křižovatce, přechodu od konfigurace k refiguraci. Refigurace je tedy zároveň již vlastním pohybem vnímajícího subjektu, při němž se text vztahuje k jeho já, jeho zkušenosti. Neznamená to, že by estetika recepce rezignovala na problém referenčnosti; spojuje se však neoddělitelně s komunikovatelností fikčních výtvorů. Komunikovat může takové dílo jen proto, že svět (aktuální svět) je vposledku jeho horizontem, tvrdí Ricoeur. Referenčnost díla není vytvořena přímo, ale přesto vyvěrá z textu samého; komunikovatelnost zvláštního druhu zastupování „reality“ v díle je pak zajištěna tím, že se dílo vepisuje do řady předchozích čtení, která má historický rozměr. Řečeno jednoduše: referenčnost vzniká z toho, že existují společenství čtenářů. V tom spočívá produktivní funkce kánonu. V těchto dvou bodech je shoda s Fishovou teorií interpretačních komunit: společenství čtenářů vytvářejí kotvu referenčnosti (Fishův kontext), což vysvětluje, proč akty čtení nejsou čistě subjektivní. Fish ovšem zvažuje kontext také jako samotný horizont očekávání a explicitně se příliš nevěnuje produktivní funkci jeho „zklamání“. Přitom samotné Fishovy výklady – který usilují o oslovení čtenáře – vycházejí často samy z momentu, kdy komunikace selhala, a o to jsou výřečnější.

Ricoeur je tedy zajímavý tím, že zvažuje celou cestu literárního díla od autora ke čtenáři včetně rétoriky přesvědčování a estetiky recepce. Je-li četba věcí kompozice, náleží oboru poetiky; jakmile však vidíme autora jako původce strategie, která svádí a přesvědčuje vnímatele textu k jistému vidění světa prostřednictvím konfliktů a situací představených ve světě imaginárním, mluví již Ricoeur o rétorice. Responze čtoucího subjektu (a zároveň veřejného vnímatele) je v navazujícím členu (tradiční) triády věcí estetiky recepce. Komunikace je tedy zde chápána jako posun od konfigurace k refiguraci po „vrcholech“ komunikačního trojúhelníku autor – text – čtenář.

Zde se dostáváme k Ricoeurově pojetí implikovaného autora, které z jedné strany navazuje na W. Booth – obraz autora v textu – a z druhé rozvíjí Iserovu teorii implikovaného čtenáře, což není, jak jsme řekli, symetrický obraz čtenáře v textu, ale struktura textu, která se aktivuje tehdy, je-li text čten. Ricoeur se Boothova pojmu přidržuje poměrně úzce: reálného autora považuje za předmět biografie, záměnu autorské masky se samotnou osobou autora odmítá, nezavrhne však smysl veškeré psychobiografie; ten spočívá právě v analýze vztahu skutečného autora a jeho literárním „druhým já“. Z Boothovy rétoriky fikce vyzvihuje jeden moment: totiž to, že implikovaný autor zprostředkovává techniku komunikace se čtenářem, je tedy „původcem“ rétorických prostředků, pomocí nichž se autor „snaží vnutit čtenáři svůj fikční svět“ (cit. in Ricoeur 2007 [1984], s. 228). Je „iniciátorem při onom měření sil, jež je základem vztahu mezi textem a čtením“. Jak antropomorfizace přesvědčovacích technik – jejich projektování do imaginárního subjektu původce netotožného zcela s autorem, tak oddělení těchto prostředků od skutečné osoby autora, který jich snad kdesi

„mezi řádky“ použil, v sobě skrývá jisté paradoxy, na které jsem již upozornil v předchozích kapitolách. V „estetickém“ aspektu „autora“ nelze implikovaného autora považovat za komunikanta, v „rétorickém“ aspektu se text autoru zcizuje, přestože je to právě on, historický autor jako původce, kdo vystavuje text jako kulturní artefakt (s jistou záměrností) interpretační manipulaci, „nekonečné sémióze“.

Ricoeur sleduje i Boothovo východisko, jímž je rozbor okamžiku vývoje moderního narativu, v němž má zmizet „čouhající“ konstrukce příběhu a s ní i její autor. Autor, shoduje se Ricoeur s Boothem, nikdy zcela nemizí; mění se jen jeho rétorické techniky, jeho „převleky“, prostředky axiologického implikování. Ať nahlíží do myslí postav (jakoby) přímo, ať příběh vypráví (jakoby) sám sebe, bez „klasického“ „dotěrného“ vypravěče (Fielding i post-moderní Kundera), konstrukce vlastní narativnímu výkonu tím není zrušena, ba naopak. Může být jen obratněji skrytá, o to je ale rafinovanější, má-li fikční text budit „dojem, že nikdy nebyl napsán“ (Ricoeur 2007 [1984], s. 230). Přesto za textem intuitivně hledáme obrysy jeho tvůrce pokaždé, když text chápeme nikoli jako výsledek činnosti přírody, ale dílo člověka, a tedy jako dokonáný, jakkoli třeba fragmentárně komponovaný celek. Ricoeur dokládá toto tušení celku a atribuci původce k němu i pomocí pojmu stylu u Gillesa-Gastona Grangera v díle *Pojednání o filozofii stylu* (1968). Mluvíme-li o Fieldingově románu, Boolově teorému, Appolinairevě sbírce nebo Whiteově pojetí historie, neříkáme nic o psychologii vynalézání, ale připisujeme jméno k danému vypořádání se s daným problémem proto, aby bylo řešení identifikovatelné. V tomto duchu chápe francouzský analytický filozof „styl“, jímž singularita řešení reaguje na singularitu problému; podobně rozumí Michel Foucault jméno autora jako specifické funkci diskurzu, jež tento umožňuje třídit a uspořádávat.

Ricoeur následuje Boothovy úvahy i v otázce vypravěčské spolehlivosti. Ve shodě se zaměřením *Času a vyprávění* připodobňuje funkci spolehlivosti vypravěče ve fikci k funkci dokumentárního důkazu v historiografii. Obojí je konsenzuálním rysem, jímž se autor i čtenář shodují na druhu daného textu. Čtenář takto ve fikci deleguje na implikovaného autora/vypravěče právo nahlížet do vědomí postav a „důvěryhodně“ je zprostředkovávat. Tento bod je důležitý: jako čtenáři fikce nepředpokládáme, že by si vypravěč reflektující vědomí postavy (Stanzelův „reflektor“) mohl vymýšlet – a stejně tak že by implikovaný autor mohl poznat postavu zevnitř mylně. Zde se i u Ricoeura projevují potíže s triádou autor – implikovaný autor – vypravěč, když jeho formulace začínají naznačovat, že se jedná spíše o kontinuum než o zřetelně oddělitelné subjekty (jeden aktuální a dva fikční). „V bohatém repertoáru forem, jež přijímá autorův hlas [„hlas“, který má být v případě implikovaného autora neslyšný], se vypravěč odlišuje od implikovaného autora, jakmile se sám dramatizuje. Takto například neznámý mudrc říká o Jobovi, že je to člověk ‚spravedlivý‘; tragický sbor pronáší vznešená slova strachu a soucitu; blázen říká to, co si autor pouze tiše myslí; postava svědka, případně i rošťák, šibal naznačuje hledisko, z něhož se vypravěč dívá na vlastní vyprávění atd. Implikovaný autor je přítomen vždy: příběh vypráví někdo; ne vždy je tu zřetelný vypravěč, ale je-li tomu tak, pak sdílí privilegium implikovaného autora, který – aniž by proto musel být vševědoucí – je vždy schopen poznávat druhého člověka zevnitř“ (tamtéž, s. 232). Zde se zdá, že konstrukční funkci má ve fikčním narativu implikovaný autor i vypravěč; autor může v narrativech s dramatizovaným vypravěčem naznačovat oceňování, hodnocení a souzení „nadvakrát“, jednou tiše, neslyšně (jako autor implikovaný, prostřednictvím

hlediska, kompozice atd.), podruhé prostřednictvím vypravěče, který se ve funkci zprůhledňování vědomí postav (ale nepochybně i konstrukce vyprávění) s implikovaným autorem může překrývat. Podobné kolísání pak pokračuje, když Ricoeur zvažuje smysl nespolehlivosti. Jedním dechem mluví Ricoeur o nespolehlivém vypravěči – a o vyprávění, ve kterém již nelze rozeznat, kdo jsou vlastně spolehliví vypravěči a hodnotové implikace jsou zmatené; pak by ale nespolehlivým byl implikovaný autor.¹⁷⁷ Toto prolnutí je nepochybně dáno tím, že nejvýsošnější funkcí vyprávění, která přímo nebo zprostředkovaně oslovuje čtenáře, uvádí v pohyb akty zvýznamnění a je rekonstruována v podobě „hlasu“ příslušejícímu osobě, je vypravěč, zatímco autor se stává čtenářovou „opravdovou fikcí“.

Stejně jako Booth spojuje tedy i Ricoeur implikovaného autora důsledně s rétorikou přesvědčování. Platí-li teze, že implikovaný autor je přítomen vždy, existují dvě základní podoby, jichž může nabývat: buď splývá s neosobním, nedramatizovaným vypravěčem, pouhým „hlasem bez těla“, narativním způsobem, nebo se – ve chvíli, kdy vypravěč vystupuje na povrch a tematizuje se – „schová“ v kompozici, střídání hledisek apod.: hodnotové i noremní implikace se tehdy mohou rozdvajit, což se z definice děje v případě vypravěče nespolehlivého. Ricoeur vysvětluje, proč jej (společně s Iserem) zajímá estetika čtenářského účinku: v tomto dialektickém modelu se autor stává proměnnou závislou na aktu čtení, během něžž se teprve text zživotňuje. Proto fenomenologie čtení zkoumá podle Ricoeura reálného (nikoli implikovaného) čtenáře, respektive, můžeme dodat, jeho „práci“: „potřebuje čtenáře z masa a kostí, jenž transformuje text tím, že plní úlohu čtenáře, v textu a textem předem strukturovanou“ (tamtéž, s. 246). Sám „implikovaný čtenář“ je prostředkující strukturou i aktem.

Důraz na dialekticky překlenovanou, komunikační transcendenci nakonec ovšem pozastírá to, co jsme se snažili pojmenovat v kapitole „Gestičnost, écriture, eratický smysl“. Nejenže inherentní ne-rozumění produkuje komunikování jako stálý proces; v něm samém – a literární texty se to zdají vyhrčeněji svým *écriture* mlčenlivě ztělesňovat – se nechází jakýsi hmotný, materiální „záhyb“ inhibující nejen finální dorozumění, ale sám předpoklad sdílitelnosti a komunikovatelnosti (textu/díla). Vedle díla-znakového komplexu, který nadto vždy přesahuje sám sebe ve své otevřenosti vůči interpretaci, je v textu/díle obsažena i němota věci, která jako by zbyla z pudu, přivádějícího „autora ke smrti“, která je ale zároveň myslitelná jako jeho vytěsněné, netematizované „principium“.¹⁷⁸

¹⁷⁷ „Vyprávění, ve kterém již nelze rozpoznat hlas implikovaného autora, v němž se hledisko neustále přesouvá a ve kterém již nelze poznat, kdo jsou spolehliví vypravěči, vytváří podle Waynea Booth zmatený obraz, který působí zmatenost i u svých čtenářů“ (Ricoeur, s. 232–3) – tato poznámka pod čarou ale patří k tématu „případ nespolehlivého vypravěče“ (tamtéž, s. 232).

¹⁷⁸ Předjímáme zde i Kristevy otřesení hegelovskou dialektikou (1984 [1974]); argument bulharsko-francouzské psychoanalytičky a lingvistky říká, že „čtvrtým“ členem dialektiky je negativita, která není plně včlenitelná do završení (*Aufhebung*) a váže se s pudovostí a tělesností člověka. Viz kapitola XV.

XIV. Umberto Eco a model interpretační kooperace

Sémiotická perspektiva Umberta Eka nabízí další pohled na interpretační dění smyslu (v) textu, který se na jedné straně posunuje od zájmu o utváření významu k fungování významu, k označování, autoreferenci i transracionalitě, na straně druhé se snaží určit modelovou strukturu textu jako sérii nebo síť (následovatelných) instrukcí a voleb. V této souvislosti zavádí Eco i pojmy modelového čtenáře a (zčásti analogicky – viz dále) modelového autora, nejsoustavněji v práci *Lector in fabula. Role čtenáře aneb interpretační kooperace v narativních textech* (2010 [1979]; anglická kniha *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*, 1979 zahrnuje výběr Ekových statí a přináší v anglickém překladu poslední kapitolu italského originálu *Lector in fabula*); v dalších textech (Eco 2007 [1990], Eco 1997, Eco 2000) pak Eco víceméně opakuje a rozvádí pojetí obou konceptů, jak je uchopil již zde.¹⁷⁹

Eco (2010 [1979]) přímo navazuje na Peirceovo triadické pojetí znaku, v němž interpretant, „idea znaku“, prostředkující mezi representaminem a objektem, je zároveň i znakem; v Ekově pragmatickém přístupu pak každý text stejně jako každý výraz postuluje adresáta, který bude ochoten a schopen podstoupit série mentálních akcí k jeho dešifrování (a tím – jistou verzi – pochopení). K tomu text (jako intencionálně kladený útvar vyznačující se podle Eka – proti výrazu nebo izolované frázi – zvýšenou komplexitou) vyžaduje několikero druhů kompetencí, znalostí pravidel i – znovu v návaznosti na Peirce – *pravidelností*, které se týkají regulérního chování/užívání (*habit*) znaku. Text je tak pro Eka líný nebo šetrný mechanismus, který „žije z nadhodnoty smyslu“ (tamtéž, s. 68). Vyžaduje řadu kooperativních akcí, mezi něž patří (jakoby „chronologicky“ – viz dále): 1. užití konverzačních pravidel a pravidel koreference, 2. extenzionální operace, pomocí níž identifikuje, co/kdo obývá daný svět nebo úsek světa (možného, fikčního nebo aspirujícího na aktualitu, to jsou průběžná rozhodnutí – „uzávorkované extenze“), 3. rozhodnutí o referenčnosti, které ovlivňují okolnosti vyslovení sdělení a empirickým autorem a jeho přijetí empirickým čtenářem, 4. aktualizace čtenářovy encyklopedie, 5. inferenční úsudky.

Text postuluje svého adresáta nejen v komunikačním smyslu (bývá pro někoho), ale i ve svém obsahovém dotváření, které předvídá pomocí svých strategií – právě proto nemusí být adresát – operátor usouvztažňující regule a (sub)kódy se sériemi výrazů – empirický; je postulátem textu, a nikoli nutně autora. „[T]ext je produkt, jehož interpretační osud musí být částí vlastního generativního mechanismu“ (Eco 2010 [1979], s. 69), tj. předpokládá i modeluje (vytváří) svého čtenáře. V úvodu románu *Waverley* Waltera Scotta (1814) vyjmenováním hrdinů rytířských románů autor/text/vševědoucí vypravěč explikují relevantní části encyklopedie¹⁸⁰ – byť Eco vzápětí doplňuje, že pouze v dosti obecném smyslu („toto byly rytířské romány, nyní ale čtete něco jiného“). Zajímavé je, že se zřetelně připouští prolnutí role a fikce čtenáře (modelového čtenáře a adresáta vyprávění, tj. *narratee*) a s tím zároveň prolnutí vypravěče a autora (a to snad ještě „obou“ autorů – „modelového“ a „reálného“, protože není důvod předpokládat, že

¹⁷⁹ K Ekově sémiotice viz například Cristina Farronato: *Eco's Chaosmos*, Toronto : University of Toronto Press (2003); u nás Marcelli 2004, Bílek 2003, Ivo Osolsobě: „Jméno Eco a sémiotické záhady divadla“, *Dramatické umění* '88, sv. 3, 1988, s. 37–45.

¹⁸⁰ D. Hodrová tentýž jev ve své typologii začátků vyprávění (Hodrová 2001) nazývá začátkem prezentujícího vypravěče, například „milé děti, a teď vám povím...“.

při přechodech z Úvodu do Obecného úvodu k vyprávění v incipitu první kapitoly se původ „hlasu“ vypovídajícího nějak mění, přestože jeho „tón“ ano, například při posunu k retrospektivě).

Modelový čtenář, jak ukazuje zvláště kapitola „Předpoklady a inferenční toulky“, není vítězným, „ideálním“ čtenářem, ale spíše čtenářem, který v Ekově představě domýšlí, vytváří hypotézy a vstřebává náznaky textu, aby byl ve svém předjímání jednou uspokojen a podruhé ošálen. Text může modelovému čtenáři též dávat znamení, že některé disjunkce pravděpodobnosti (tj. uzly, na nichž se rozhoduje o možném průběhu událostí) jsou podstatné a relevantní.¹⁸¹ Na těchto signálech napětí je zajímavé to, že se mohou „internalizovat“ v mysl, reakci nebo činu postavy, případně promluvy vypravěče, které pak souzní s implicitními reakcemi čtenáře. Příklady stavu očekávání, které Eco uvádí ze *Snoubenců* (1827; 1842) Alessandra Manzoniho, jsou: „spatřil něco, co nečekal“, „bylo až příliš patrné, že ti dva ... na někoho čekají“, „Zkoumal honem sám u sebe, neodbočuje-li mezi ním a bravy ... nějaká pěšinka“, „rychle se zpytoval“, „podíval se přes zídku do polí ... Co dělat?“ Eco k tomu dodává: „Řekněme tedy, že syžet v rovině diskurzivních struktur pracuje na přípravě očekávání Modelového Čtenáře na úrovni fabule“ (Eco 2010 [1979], s. 138–139); jednou ze zdánlivě průhledných, očekávaných narativních konvencí (kterými vyprávění dává vlastně najevo svou umělost, vytvořenost) jsou signály pomoci „internalizací“, tj. ličením úzkostného očekávání postavy. Analogický účinek pochopitelně vzniká tušením vypravěče s limitovanou fokalizací.

Roland Barthes registruje podobné účinky narativu v kapitolce „Hlas četby“ v *S/Z*. Tam se hovoří o promluvách, které nenáleží ani postavě, ani vypravěči, ani smíšenému hledisku obou, ale „samotnému hlasu četby“. Jeho tezi ilustruje věta „[Zambinella] zůstávala [...] zadumaná, jako by na ni dolehla hrůza“ (Barthes 2007 [1975], s. 252). Modalita promluvy, ono „jako by“, uvažuje Barthes, není ani hlediskem nebo hlasem Sarrasinea (ten považuje Zambinellin strach za ostýchavost), ani hlediskem/hlasem vypravěče (ten ví, že Zambinella má skutečně obavy). Podle Barthesa nelze určit umístění hlasu, kterým vyprávění promlouvá proto, že vyprávění je vždy řečí orientovanou k četbě (ke čtenáři). Modalitu Barthesova příkladu by si bylo možné představit i tak, že předjímá hledisko „náhodného pozorovatele“ – právě jako analogon vnějšího, „voyerského“ nahlížení čtenáře dovnitř příběhu. Přesto něco „přebývá“: „jako by“ neříká pouze vypravěč a čtenář na stránkách textu není; dochází k polyfonii, vícehlasí, zvrstvení řeči. Podle Barthesa takováto řeč narativu nese stopy autora nikoli v tradičním pojetí autority, ale jako kohosi, kdo se stává „veřejným pisatelem“ a promluvu „sevíruje“ směrem ke čtenáři a pro něj. Pisatel je jako institučně pověřený notář, jehož „úkolem není zalichotit klientovu vkusu, nýbrž sestavit podle jeho diktátu soupis jeho zájmů, zaznamenat úkony, jimiž v rámci určité ekonomie odhalování zhodnocuje ono zboží, jímž je vyprávění“ (tamtéž, s. 254). Pisatel má ovšem, můžeme podotknout, zájem na ekonomii soupisu „cizího“ zájmu (čtenáře, druhého), protože též dostane něco zpátky: toto něco je status autora. Hlas vypravěče mluví ve jménu čtenáře a „prospěch“ pisatele i čtoucího jsou souběžné. Obrazy modelového autora u Eka a Barthesova pisatele se liší takto: Eco klade důraz na strategie textu a spíše stav

¹⁸¹ Výrazně se na tvarování možných smyslů textu (zvláště narativního) podílí i to, co nazývá Eco scénáře (*frame*); ty mohou být „obvyklé“ nebo intertextové, navzájem se ale nevylučují. Například se scénářem „rodinná hádka“ operujeme, jak naznačuje Eco, jak na základě aktuálně zkušenostním, tak intertextovým.

„dlužnictví“ kooperativního čtenáře, Barthes naopak nechává autora jednat pouze ve formálním smyslu, zatímco tím, kdo skutečně zhodnocuje práci vyprávění je čtenář.

Modelový autor je tedy v Ekově pojetí subjekt strategie textu, který nemá (pouze) „referenční funkci“, ale je veřejný, předložený publiku, neurčité množině interpretů; modelový autor je odlišný od skutečného, empirického autora a je nositelem intence textu. Z Ekových výkladů (Eco 2001, Eco 2010 [1979]) lze vyvodit, že literární text (resp. narativ) zvažuje italský sémiotik vlastně ve čtyřech fázích nebo polohách:¹⁸² 1. ontogeneze textu, 2. akt zveřejnění, 3. interpretace textu, 4. užití textu. Sémioticky nejvydatnější, kooperačně nejnáročnější a teoreticky nezajímavější je pro Eka fáze „třetí“, interpretační; právě v ní lze teprve začít identifikovat oba modelové subjekty, autora a čtenáře, textového stratéga, jak se jeví adresátovi, a čtenáře, jak se ocitá v textu.

V pojmech intencí, které Eco zavedl, se ve fázi ontogeneze a aktu zveřejnění proměňuje v text intence empirického autora, *intentio auctoris*. Tvůrčí proces, jímž dílo vzniká, tedy geneze textové strategie, je ale odlišný „text“ nebo příběh, než je textová strategie jako lingvistický předmět vydaný čtenářům. Do procesu vytváření jisté strategie se promítají nevědomé mechanismy (Eco takto vypráví iluzorní „sebe-psychoanalytický“ příběh, jímž zpětně zjišťuje genezi, původ jména brazilské dívky jménem Amparo ve svém *Foucaultově kyvadlu*, 1988; in Eco 2001); do genetických procesů zasahují materiální omezení nebo prostě náhody. Snad i proto, že skutečné vlastní psychoanalýzy je subjekt (v tradici Freudově) neschopen, působí ale vždy jaksi věrohodněji hlas „odjinud“: to například když Linda Hutcheon (1992) důmyslně čte *Foucaultovo kyvadlo*¹⁸³ tak, že při tom podle ní nelze nemít na mysli – přes protesty U. Eka v pozici „modelového čtenáře“¹⁸⁴ – Michela Foucaulta.

Příkladem materiality ve fázi aktu zveřejnění je dodatek „na poslední chvíli“ (důvodem je rytmická kvalita: Eco přidává proto krátký dialog o „ošklivosti spěchu“ mezi Vilémem a Adsonem ve *Jménu růže*), který ale omylem (jak později empirický autor zjišťuje) koliduje s následujícím motivem „ošklivosti nad spěchem“, vyjádřené Bernardem. Náhody uvádí Eco intertextovými příklady (Eco 2001); ve *Foucaultově kyvadlu* například při pojmenování jedné z hlavních postav využije aluzi na francouzského renesančního učenice a filologa Isaaca Casaubona (1559–1614), který dokázal, že soubor traktátů *Copius Hermeticum* nepochází ze starověkého Egypta, a je prokazatelně (jazykově) z novější doby. Nahodilým, z hlediska empirického autora, je fakt, že postava Casaubona se vyskytuje i v románu *Middlemarch* (1874) George Eliotové a navíc sepisuje dílo zvané *Klíč ke všem mytologiím*. Jako modelový čtenář Eco uznává, že nalezenou souvislost nelze textově ignorovat. Všechny tyto jevy shrnuje Jan Mukařovský pod označení nezáměrnost, byť extenze pojmu pražského strukturalisty je širší.

Pro třetí fázi zmiňuje Eco několik charakteristik, které orientují smysluplná čtení nějakého textu ve smyslu jeho interpretace – nikoli „volného“ využití. O interpretaci lze podle Eka hovořit ve chvíli, kdy nalézá koherentní celek (v pražské terminologii zde

¹⁸² Jsou analogické fázím, které nacházíme v českém strukturalistickém myšlení (Mukařovský, Levý, Červenka).

¹⁸³ Název primárně aluduje jméno fyzika Léona Foucaulta, který svým pokusem (1851) ukázal, že Země je v důsledku své rotace neinerciální vztažnou soustavou.

¹⁸⁴ Eco 2000.

vzniká dílo), tj. interpretační hypotézy si navzájem neodporují.¹⁸⁵ Eco jej rozšiřuje o další kritéria: ekonomičnosti, přesvědčivosti¹⁸⁶ a „Popperovo kritérium falsifikovatelnosti“, tj. nelze sice zcela přesně určit interpretace jediné správné, lze ale rozpoznat interpretace zjevně chybné, přitažené za vlasy, nadinterpretace.

Konfrontace intence autora s intencí textu mohou být zajímavé ze spekulativního hlediska, nejedná se ale o normotvornou kritickou operaci. Empirický autor může zaujmout pozici modelového čtenáře, ale to, jak se zdá, jediné zpětně, *ex post*; průběžné projekce do modelového čtenáře jsou pouze hypotézami, podobně jako se autorův obraz sebe sama v textu v procesu čtení proměňuje v hypotézu o autorovi. Tato hypotetizace autora, jak uvidíme, narušuje neproblematickou oddělitelnost obou etap psaní, respektive čtení: pragmatické od empirické. Mírně ji zpochybňují i Ekova slova o „šiboletech“, šifrách, které empirický autor vkládá do textu pro „několik chytrých čtenářů“ (Eco 2001, s. 158); zdá se, že se tím implicitně zvyšuje symbolická relevance *intentio auctoris*; empirický autor se jimi uznale poplácává po zádech. Shrneme-li Ekovy fáze textu v pojmech intencí, *intentio auctoris* odpovídá fázi 1.–2., *intentio operis* fázi 3. a *intentio lectoris* fázi 4. Tato poslední fáze může v protikladu k modelovému čtenáři vytvářet všelijaké naivní nebo paranoidní čtenáře; tento druhý typ by byl u Eka čtenář libující si v nadinterpretaci, hledání znamení.

Eco rozlišuje mezi 1. subjektem ve výroku nebo sdělení s referenční funkcí a 2. subjektem u textu. U prvního typu gramatické já a ty referenčně odkazuje na empirického mluvčího a adresáta; u typu druhého jsou mluvčí a adresát přítomni jako stylistické role. Terminologie je nutně poněkud nejednoznačná; referenční sdělení jsou ta, která používají referenční ukazatele, „hodně dlouhé texty“ jako dopisy, stránky deníky a „konec konců [všechno], co je čteno s úmyslem získat informace o autorovi a okolnostech sdělení“ (Eco 2010 [1979], s. 78). Eco se zde evidentně nepokouší o definici, nicméně tautologičnost jeho úvahy je zřetelná. Sdělení (i „dlouhý text“) referuje o mluvčím (adresátovi), je-li čten jako to, co referuje o mluvčím (adresátovi). Tento kruh vyplývá z pragmatického (nikoli syntakticko-sémantického) určení hranice „referenčních sdělení“ proti „veřejným textům“.

Na straně druhé jsou „texty brané v úvahu jako texty“, zvláště ty „pro široké publikum (romány, politické diskurzy, odborné návody a tak podobně)“ (tamtéž); Eco zde připomíná pojem stylu. Barthes v tomtéž kontextu rozvinul pojem rukopisu a ukázal jeho formální sedimentaci v diskurzu, která ideologicky odřezává subjekt výpovědi od individuálního mluvčího (individualizované promluvy) bez ohledu na jeho (její) „referenčnost“; u Eka se sdělení stává „textem vloženým do lahve“ ve chvíli, kdy se neobrací na specificky jednoho adresáta, ale na společenství interpretů (viz též dále). Modelové role tedy generují texty, které vyvolávají, interpelují čtenářské publikum. Autor ví, že nebude čten a interpretován v intencích jemu vlastních, ale v rámci jazyka i encyklopedie, „kterou implementovaly výkony toho jazyka, totiž kulturní konvence, které tento jazyk vytvořil, a historie předchozích interpretací mnoha textů včetně toho textu, který čtenář právě čte“ (Eco 2001, s. 151).

¹⁸⁵ Tento předpoklad nerozpornosti se poprvé objevuje u Augustina (*De doctrina christiana*) (Wyrick 2004).

¹⁸⁶ Podobně argumentuje Kenneth M. Newton: *Jak interpretovat text*, Olomouc, Periplum 2008 [1990]. Viz též Bílek 2003, Eco 2004 [1990], Collini 1995.

V každém případě jsou zde (podle Barthesa u všech textů bez ohledu na délku nebo výpovědní intenci) já i ty (implicitní i explicitní) ryzími textovými strategiemi, rolemi čekajícími (v Iserových pojmech) na naplnění, tj. modelový autor a modelový čtenář. Modelový autor je podle Eka manifestován jako: a) styl (idiolekt historické epochy), b) účastnická role, c) ilokuční událost (*occurence*) (přisahám) nebo „operátor perlokuční síly“, která odhaluje moment výpovědi „neboli intervenci subjektu cizího komunikátu, tak či onak však přítomného v širší textové tkáni“ (Eco 2010 [1979], s. 78). Jedná se o evokaci fantomu mluvčího, analogii evokace fantomu příjemce, o níž mluví Julia Kristeva v *Textu románu* (1970): „nečekaně se stalo něco strašlivého“ nebo „...řekla vévodkyně hlasem, který by probudil i mrtvé“ (Eco 2010 [1979], s. 78, zvýr. U. E.). Když se Eco navrátí do modu technicity vědeckého rukopisu, řekne: modelový autor je „textová strategie schopná ustavit sémantické korelace“ a modelový čtenář „souhrnem textem daných *felicity conditions* [podmínek úspěšnosti], které musejí být splněny, má-li být text ve svém potenciálním obsahu plně aktualizován“ (Eco 2010 [1979], s. 79).

Strukturace Ekova výkladu napovídá, jak jsme již naznačili, že paradigmatickým případem je čtenářovo postupné vyrovnávání se se složitostí textu, chronologický postup od jednotlivých elementů k celku. To s sebou nese i axiologickou a normativní dimenzi: procedurální pohyb od elementárních jevů k těm komplexnějším je způsobem zajištění (aspoň do jisté míry) neaberantní, nedeformované aktualizace obsahu. Nejprve jako by čtenář otevíral minimální slovník – text aktivuje adresátovu gramatickou kompetenci; již na úrovni výrazu se objevuje nevyřčené, mezery – tedy to, co povrch nemanifestuje, ale kooperativně žádá aktualizovat na „rovině“ obsahu; právě text (na rozdíl od pouhého výrazu) je jako komplexní útvar nevyřčeným celý protkán.

Eco si do jisté míry (a v návaznosti na Cesara Segreho a jeho zkoumání časovosti vyprávění) uvědomuje, že chronologický postup od nejjednodušších elementů až po „nejvyšší“ (nebo též „nejhlubší“) úroveň, retroaktivní „generování rovin“, je iluzorní („autor nemluví, už promluvil“, tamtéž, s. 86). Přesto implikace „úrovni“ i progresivních i retrogresivních recepčních postupů jsou figurativním odrazem touhy zvládnout a „ochotit“ ohrožující neprostupnost textu. Skladba kapitol je proto založena stupňovitě, a postupuje se od interpretantu k pragmatice a nekonečné sémióze¹⁸⁷ (2. kapitola), od role adresáta po rozevření textu vůči interpretaci (3. kapitola), od diskurzivních struktur, jako je topik a izotopie, k narativním strukturám (5. a 6. kapitola), od přes syžetu k („hloubkovější“) fabuli, od fabule ke strukturám světů (6. až 8. kapitola), od světů (to stále více do hloubky) k aktančním a ideologickým strukturám (9. kapitola) a odtud (kdy se vynořujeme) k aplikaci (10 a 11).

Tatáž touha se promítá i do modelu adresáta v textu (tento model se prvně objevuje v *Teorii sémiotiky*, 2009 [1976], s. 177); na jedné straně stojí presupozice i předsudky reálných komunikujících, na straně druhé jejich kompetence (u odesílatele tak,

¹⁸⁷ V Peirceově sémiotice vyplývá potenciálně neukončitelný charakter procesu produkce znaků z toho, že každý interpretant znaku je sám znakem. Diskurz ve smyslu znakové praxe stanovuje limit procesu sémiózy tím, že u interpretantu zanku ustavuje jistou pravidelnost, návyk (*habit*) nebo operativní regule, jež umožňují nabytí s objektem perceptivní zkušenost. V pragmatickém smyslu tak vzniká finální intepretant. Nekonečná sémióza se jinými slovy týká systému, nikoli procesů (například aktuálního čtení). Jak ale připomíná Eco, Peircovo myšlení je dialektické, a proto „[z]opakovaná akce odpovídající danému znaku se tak sama stává novým znakem ... a počátkem nového a nekonečného procesu interpretace“ (Eco, s. 61). Znaky, krátce řečeno, umožňují působit na svět a proměňovat zkušenost, každá taková akce se ale (aspoň potenciálně) stává novou sémiózou.

jak se promítají v textu); uprostřed je adresát, který koreluje mezi výrazovou a obsahovou stránkou sdělení/textu; přičemž do hry vstupují jednak soubory kompetencí (textu a adresáta), jednak presupozeice ve formě osobních kódů a ideologických sklonů odesílatele i adresáta, výrazové a obsahové víceznačnosti (z produkčního hlediska) i náhodné konotace a interpretační selhání (z hlediska recepčního); výrazným „doplněním“ modelu (v jeho „spodní“ části) jsou ale *okolnosti, které presupozeice orientují, nebo dezorientují*: jsou totiž doplněnky šipkou, která otevírá model uvnitř cirkulujících signifikací (v jejichž středu stojí adresát s textem) ven. To vystavuje na odiv zajímavou vlastnost modelu: není důvod, proč by kterákoli z oblastí presupozeic nebo kompetencí (subkódů) nemohla ukazovat „ven“ – respektive onen „venek“ (stejně jako vnitřek) je umístěn v adresátovi – stejně jako (potenciálně) v odesílateli. Jednoduše řečeno, vnitřek a vnějšek ztrácejí přesné určení, dochází k jejich prolínání v procesu kooperace. Vstup odkudkoli, hra ideologické presupozeice, kterou Eco uznává v závěru kapitoly Modelový čtenář, vposledku, jak uvidíme, nabourává celý kompaktní, sebepodpírající se a diagramaticky uzavřený tendující model úrovně. Eco nepopírá, že četba má rizomatickou strukturu (Eco 2010 [1979], s. 88), přesto se je snaží stromovitě uspořádat; zdůraznění „tahu koněm“ (tamtéž, s. 87) popírá potřeba modelace „shora“. Na obrázku v českém vydání *Teorie sémiotiky* z roku 2009 kupodivu právě tato část otevírající model „spodní“ šipkou (a tedy podle Lotmana, 1970, v kulturní prostorové modelaci asociované s něčím, co je „nehodnotné“, „cizí“, „nepřístupné“, „odchylné“) „vypadla“ a na stránce prostě (na způsob derridovského suplementu) chybí.

Eco též osciluje mezi představou symetričnosti a asymetričnosti modelových kategorií autora a čtenáře. Tu si italský sémiotik výslovně odporuje, když jednou chápe modelového čtenáře jako postulát autora strategicky a implicitně zakomponovaný do výrazové (povrchové) manifestace textu s předpokladem, že se čtenář bude „pohybovat interpretativně tak, jako se on [autor] pohyboval generativně“ (tamtéž, s. 71), a podruhé připouští, že „nikde není řečeno, že interpretační fáze, které realizujeme, abychom výraz aktualizovali směrem k obsahu, reflektují obráceně fáze generativní, jejichž prostřednictvím se projekt obsahu stal výrazem“ (Eco, s. 86). Neboli: autor předpokládá něco, co bohužel není zaručeno; kdyby *byly* „kompetence adresáta“ totožné s „kompetencemi mluvčího“ (Eco 2010 [1979], s. 68), odstranila by se zřejmě sémiotikovi nemilá potíž s dvojitou kompetencí, a bylo by možno oddat se bezproblematické rozkoši z kódování a dekódování textů-šifer. (Co by se především odstranilo, by bylo ovšem pochopitelně samo téma textu a narativu.)

Eco pak přechází k výrazněji temporálnímu aspektu svého modelu interpretační spolupráce, v němž začíná být autor konstruován (byť, uznává Eco, nikoli výlučně) z textu jako hypotéza. Zde, ve styku strategie (spíše strategií) textu s empirickými subjekty, se (ne-zvratně) rozklíží symetričnost modelové interakce; Eco, podobně jako Genette nebo Ricoeur, zjišťuje, že postup od konkrétnímu k abstraktnímu a od abstraktního ke konkrétnímu není striktně zrcadlový. (Chod našich úvah říká, že rozdíl nespočívá ani tak v míře konkrétnosti/abstraktnosti jako spíše v časovém aspektu, nevratnosti, ireverzibilitě generativního momentu v „toku“ textu, v „udělanosti“, ale i „zbytkové materiality“ díla (srov. i Jankovič 2009).) V každém případě u Eka empirický autor jako subjekt produkce textu „formuluje hypotézu Modelového Čtenáře, a jak tuto hypotézu převádí do termínů strategie, která je mu vlastní, vykresluje sebe sama, autora, jímž se ..., v neméně ‚strategických‘ termínech, jako modus textové operace, stává“ (Eco 2010 [1979], s. 79).

Od Boothova implikovaného autora se ale Ekův modelový autor nakonec nutně vzdaluje dvěma momenty: 1. stává se *hypotézou*¹⁸⁸ vytvořenou a vydedukovanou čtenářem, 2. čtenář se ocitá, jak sám Eco nahlíží, v „pokušení“ přizpůsobit se coby subjektu výpovědi autoru empirickému; „[t]ato rizika a posuny činí občas [sic] z textové kooperace opravdové dobrodružství“ (Eco, s. 80).

„Nejhlubší“ ze struktur mají být v Ekově modelu tzv. aktérské nebo aktanční role (podle A. J. Greimase, 1970:¹⁸⁹ pomocník/odpůrce, subjekt/objekt, odesílatel/příjemce) a ideologické struktury. Eco ale náhle zjišťuje, že teoretické rozvedení *fáze* nebo *místa*, kde nebo kdy k identifikaci aktančních rolí dochází, je odsouzeno k neúspěchu. Nelze říci, kdy skutečně aktanční struktura krystalizuje; jisté je pouze to, že její rekonstrukce jako „hloubkové osnovy“ je výsledek spíše zpětného kritického pohledu, druhého, opětovaného čtení. Cituji: „teoretické rozhodnutí [toho, v kterém momentě, v kterém textovém uzlu přiřkneme aktantům jejich hloubkovou roli, je] zoufalou záležitostí“ (tamtéž, s. 212).

Za standard a měřítko korektní textové kooperace (interpretace) chce Eco zachovat – přes slova o „dobrodružství“ – modelového autora jako subjekt textové strategie a modelového čtenáře jako předvídanou roli, již máme vůli podstoupit. Posledním příkladem komunikačního aktu ve třetí kapitole („Modelový čtenář“) jsou různé interpretace dopisů Alda Mora, vůdce italských křesťanských demokratů, který byl v roce 1978 unesen a po 54 dnech zastřelen radikální komunistickou organizací Rudé Brigády. Listy poslané Morem ze zajetí rodině a přátelům nabádají k tomu únoscům vyhovět. Eco rekapituluje možnosti doslovného, přímého čtení (subjekt vypovídání se shoduje s empirickým původcem listů), ale i kooperativních strategií odmítnutí: vypovídající já není Aldo Moro, nýbrž únosci v maskách (empirický autor je pod tlakem), subjekt vypovídání volí skryté signály své strategie rozporu mluvit/mínit (modelový autor se proměňuje v enkryptického mluvčího), modelový autor se odlišuje od „kariérního autora“, autorského subjektu Alda Mora, což je opět znamením toho, že sdělení říká něco jiného, než míní atd. V každém případě Ekovi nezbyvá než připustit, že okolnosti „si při determinování volby Modelového Autora vynucují formulování hypotézy intencí empirického subjektu komunikačního aktu“ (tamtéž, s. 82). Temporální a spaciální aspekt Ekovy koncepce se tak propojuje (autor-model – autor-hypotéza) a ta se tak celá stává předmětem pohybu, jenž podmiňuje model hypotézou a hypotézu modelem. „[J]e okamžitě jasné,“ přiznává zde náhle Eco, „jak významnou roli v procesech „věrohodnosti“ a v definici jak autora empirického, tak Autora Modelového sehrála ideologická očekávání“ (tamtéž, s. 83). Do interpretační aktivity vstupují encyklopedické presupozice „obvyklých postojů“ empirického mluvčího (kariérní i historický autor) i čtenářská ideologická hlediska. Volba modelového autora závisela na předpokladu možnosti překódování. Eco se v těchto tvrzeních registruje něco, co jsme již zmiňovali: „konfigurace modelového čtenáře je závislá na jeho stopách v textu, do hry však vkládá univerzum toho, co se nachází někde za textem, za adresátem a pravděpodobně i před textem a procesem kooperace“ (Eco, s. 84). Tyto volby jsou schopné proměnit (jako v případě narativní nespolehlivosti) souvislost „úrovně“ textu, a rozhodují též o tom, že se – v Ekových pojmech – ze „sdělení s referenční funkcí“ stává

¹⁸⁸ V kapitole Modelový čtenář Eco miní lišit, jak jsme naznačili, mezi 1. autorem a čtenářem jako textovými strategiemi a 2. autorem a čtenářem jako interperetačními hypotézami. Viz ještě dále.

¹⁸⁹ Algirdas J. Greimas: *Du sens*, Paris, Seuil 1970.

„text“ (veřejný, cirkulující, psaný, „neukotvený“). Právě text, který cirkuluje, má, zdá se, u Eka potenciál učinit z četby „dobrodružné“ putování intelektu díky kooperativní hře se „subjektem produkce, jeho původem a jeho přirozeností“ (tamtéž, s. 94).¹⁹⁰

Zmíněná teoretikova „zoufalost“ značí nemožnost rozlišení „vnitřku“ a „vnějšku“ literárního textu a jeho modelové a empirické fáze. Předporozumění, která mohou četbu od počátku orientovat – již znalost o autorském subjektu je první *aktanční i ideologickou rolí*, kterou si zkusmo k textu přikládáme a jím rozvíjíme – nelze vymazat, narkotizovat, ani postavit do uvozovek modelovosti. To, co nazývá Eco občasným dobrodružstvím, je ve skutečnosti bezpříznakovým případem interakce textu jako produktu hypotetizovaného (nikoli modelového) autora v perspektivě čtenáře a zároveň již dotykem s ideologickými zdroji produkce i recepce (literárních) textů.

Neřeší ale Eco tyto otázky právě pojmem otevřeného (proti uzavřenému) textu?¹⁹¹ Jeho teze přeci zní, že nic není užitečnější a zne/užitečnější (a tudíž „otevřenější“) než ideologicky tendující uzavřený text a naopak – otevřený text svými výzvami a komplikovanými strategiemi nechává mnohost interpretací rozehrát vzájemnými ozvěnami. Jak osobitý je modelový čtenář Joycových *Plačků nad Finneganem*! Funkci otevřených textů chápe tedy Eco (2010 [1979], 1979) jako ideologicky kritickou. Tím, že vyprávějí příběhy o způsobech vyprávění příběhů, představují otevřené texty formu kritiky kulturního mechanismu, který produkuje víry a pověry udržující při životě falešná vědomí a který živí, „aniž by si to uvědomoval, rozporné postoje. Je to mechanismus, který produkuje a uvádí do oběhu endoxa, které neodbytným diskurzům například umožňuje ovládat a řídit topos kvality a topos kvantity zároveň a nedovolit, aby se kontradiktornost tohoto postupu projevila navenek“ (Eco 2010 [1979], s. 263).

Přistoupíme-li na tendenci naznačených úvah, rádi bychom do něj vnesli jistou podstatnou modifikaci. V našem pojetí je zmíněný vztah (otevřených textů jako kritiky) poněkud ambivalentnější. Když odhlédneme od ideologicky tendujících uzavřených textů, sama forma kritiky prostřednictvím „otevřených textů“ umožňuje generovat rétorické taktiky, které při inkorporaci určitého společenskotvorného rozporu mohou ideologie podpiřat a udržovat. Literární text (jako každý text) se dostává do kontaktu s ideologiemi nutně svou ohraničeností, výsekovostí, „modelovostí“; proti jiným textům ale zároveň silněji generují intervenční možnosti díky své návrhovosti, explorativnosti, tvarové deformovanosti, výzvou k uchopení „nezávazného“ světa.

Literární, a zvláště fikční texty umožňují zaujímat hypotetické, zkusmé postoje, které odkazují na hranici a za hranici konvenčních morálních a ideových systémů a dávají zároveň zakusit znak ve stavu zrodu (Kristeva 1987 [1974]). Zároveň ale mohou utvrzovat „endoxa“, která vstřebala ritualizovaný performativní rozpor,¹⁹² a tím

¹⁹⁰ Do formy Ecova odmítnutí „anagogického“, špionážního čtení Morových listů (jako zašifrované zprávy) se promítá encyklopedická i, úžeji, ideologická kompetence empirického autora: Ecova ironizace „dětinskosti“ některých interpretací Morových dopisů, které se pohybují „mezi špionážním románem a středověkou hermeneutikou“, zajímavě podřívá Ecův vlastní rukopis románu, jakým je *Jméno růže*.

¹⁹¹ Pojem *opera aperta* (ze stejnojmenné práce, 1962) nahradil otevřený „text“ nepochybně i vlivem „revoluce“ textovosti 60. let minulého století; viz Úvod, tamtéž, s. 15.

¹⁹² Rádi bychom zde odkázali na vlastní studii o vztahu ideologie a literatury: „De/ritualizace performativního rozporu: literatura mezi „vnějškem“ a „vnitřkem“ (sborník ze IV. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, v tisku). Pojem ideologie jako socializovaného a ritualizovaného performativního rozporu vychází z myšlenky britského filozofa a teologa Denyse Turnera (Turner 2004); miní se tím případ, kdy se dvě stránky performativní promluvy, formální a materiální nebo lokuční a

ideologicky potřebnou kontradikci formálně (i fakticky) reprodukovat. Ideologicky kritický přístup umožňuje všimnout si postupů, jimiž se naturalizují představy a pojmy strukturující jistý společenský řád, i způsoby, jakými literatura zmocňuje intervenční akty, jednak odkrývající, jednak v sebe vtělující předpoklady a podmínky, které dávají těmto diskurzivním konceptům a praxi základ. Ideologie se v této perspektivě nezdá být vnější silou a překážkou, ale vnitřní podmínkou literární produkce, recepce i reflexe. Můžeme takto sledovat to, jak literatura vybudovává rétorické strategie implicitního přesvědčování – ale též strategie dekonstruování těchto strategií prvních: jinými slovy jak je zároveň řečově produktivní a zároveň vepsaná v řeči a diskurzu. Literatura a ideologie se ocitají ve vzájemném symptomatickém konstruktivním i dekonstruktivním vztahu.¹⁹³

Není tedy, domníváme se, z hlediska kritiky ideologie klíčová „otevřenost“ textu, ale jeho sebe-rozporná denzita a zvrstvenost; různorodé interpretace se navzájem „nepodpírají“ (Eco 2010 [1979], s. 75), ale naopak vylučují se v navzájem nestravitelných podobách. Není třeba bát se ideologického zneužití textu při *pozorném* nebo *opakovaném* čtení; pozorné nebo opakované čtení je ale něco jiného než interpretační kooperace, kterou požaduje Eco. Na hranici mezi použitím textu jako imaginativního stimulu a interpretací otevřeného textu se podle Eka zakládá možnost toho, co Roland Barthes nazývá rozkoš z textu. Barthes skutečně považuje rozkoš z textu za konstitutivní rys jeho „užívání“, který je z principu kontrasytémový, byť nikoli čistě subjektivní. Barthes se tak neustále pohybuje sem a tam („*fort-da*“), přes hranici stanovenou Ekem, tj. mezi interpretací a „zpronevěrou“ textu. Rozkoš (mu) ale činí právě *vědomí* nevěrného čtení, nikoli ignorace textem instruované čitelnosti nebo psatelnosti. V Barthesově psatelném textu je (proti otevřenému textu Ekově) vepsáno zavedením pěti recečních kódů odmítnutí *intentio operis* (je ostatně pravděpodobné, že v příští práci a příštím čtení by Roland Barthes zavedl nějaké jiné). Rozdíl je mimo jiné i taktický: Barthesa zajímá, jak se z textu čitelného stává psatelný, Eka naopak jak se z psatelného stává čitelný. Přístupu odpovídají i zkoumané literární texty: Eco (tamtéž) explikuje a „prokomponovává“ (post)moderní texty Alphonse Allaise, Barthes (2007 [1975]) nechává striktně „kódovanými“ cestami (v duchu nekonečné sémiózy, která leží „v srdci“ praxe značení) rozehrávat klasický Balzakov text bohatými kulturními (přitom značně aleatorickými) asociacemi.

ilokuční, ocitají v rozporu – a tento rozpor zároveň leží v základech jistého společenského uspořádání. (Příklady: kazatel sdělující rovnostářské poslání sboru věřících ve společnosti, v níž je sociálně a mocensky nadřazen; diverzantní skupina, která nekonečně opakuje promluvy o nutnosti ukončení promluv a zahájení činů.)

¹⁹³ K tématům ideologie a literatury viz například Theun A. van Dijk (2000), *Ideology: A Multidisciplinary Approach* (London: Sage Publications), Terry Eagleton (1991), *Ideology: An Introduction* (London: Verso) nebo Jonathan Dollimore (2001), *Sex, Literature and Censorship* (Cambridge: Polity Press), k podmínkám kulturní „produkce“ Pierre Bourdieu (1993), *The Field of Cultural Production*, ed. R. Johnson (New York: Columbia University Press), Pierre Macherey (2006), *A Theory of Literary Production* (London: Routledge), Clifford Geertz (1993), *Ideology as a Cultural System* (London: Fontana).

XV. Julia Kristeva a tělo v subjektu/subjekt v těle

Vývoj myšlení Julie Kristevy, sémiotičky, lingvistiky, kulturoložky a psychoanalytičky, je nesmírně zajímavý svými přechody (transpozicemi) mezi různými vědními disciplínami. Jistá témata jejího myšlení – mateřství, identita ženy v patriarchálním řádu, láska jako *dénégation* ztráty matky (*Příběhy lásky*, 1983, český výbor *Jazyk lásky*, 2004), koncept abjektu a abjekce (*Pouvoirs de l'horreur*, tj. *Síly hrůzy*, 1980), melancholie (*Černé slunce*, 1987), těhotenství jako *borderline* – zde ponecháváme spíše stranou nikoli proto, že bychom je chtěli „abjektovat“ jako nepodstatné (jsou pro nejen Kristevy uvažování naopak dosti centrální), ale proto, že více spadají do oblasti *genderové* reflexe, byť rozhodně – zvláště v kontextu amerického post/feminismu – nikoli nerozporuplně.¹⁹⁴ Kristeva v kontextu této práce představuje jednak (podobně jako Roland Barthes) zajímavý přesun od strukturní a strukturalistické metodologie, která u ní kromě marxismu měla od začátku oporu i ve Freudově teorii pudů a Lacanově konceptu touhy, k jakémusi post-analytickému, ba poetickému psaní, které též od počátku situuje subjekt, subjekt-tělo, vzhledem k „literární zkušenosti“, a tedy i jako cosi, co nepřestajně naráží na hranice nevyslovitelného.

Kristeva svým spojením lingvistiky, literární vědy, psychoanalýzy, ale i sociologie a filosofie – především myšlení de Saussura, Freuda, Lacana a Barthesa, ale též Louise Hjelmsleva, Claudea Lévi-Strausse, Marcela Maussa, Edmunda Husserla – je významnou pokračovatelkou i proměnitelkou [sic] tradice „obratu k jazyku“. Jejím zásadním příspěvkem a konceptem, který umožňuje myslet nově otázky významu a smyslu, je rozlišení symbolična a sémiotických elementů v procesu signifikace. Sémiotično a symbolično je dvojice pojmů, jimiž se Kristeva se snaží teoreticky postihnout, jakým způsobem se – jednoduše řečeno – do procesů značení promítá tělesnost, když předpokládá, že naše biologická existence (tělesné procesy) nestojí v prosté (ani striktně hegelovsky dialektické – viz dále) opozici vůči existenci kulturní a sociální (jazyku, řeči, ustavení společnosti). Takto zdánlivě prostě položený problém u Kristevy přehodnocuje pojetí a vztahy jazyka, kultury, společnosti, vědomí/nevědomí, subjektu a tělesnosti řekněme ve freudovsko-lacanovském směru, když ale zároveň novým způsobem spojuje s pojmovými soustavami psychoanalýzy metajazyk lingvistiky. Nás bude v této kapitole samozřejmě zajímat, jaké závěry poskytuje Kristevy myšlení konceptům textu (textovosti) a mluvícího/píšícího (a tedy i autorského) subjektu.

Už v práci *Séméiotiké* (Kristeva 1969, Kristeva 1999 [1969]) pojala Kristeva text jako nejen proces, ale jako generativní akt, to jest označující praxi, která je spíše než účelem komunikační výměny mezi socializovanými jedinci nesena produkcí řeči a zaměřena k „produktivě“. Zvláště literatura a básnictví se svým polyfonismem a plurální i „plurilingvistickou“ povahou (tamtéž, s. 16) je pro ni modelem potenciálně nekonečného vzniku signifikačních řetězců. Dynamika produkce, která Kristevu ve vztahu k textu zajímá, podrývá pojetí díla jako produktu; v tom smyslu je Kristevy chápání produktivity spíše freudovské než marxistické (tamtéž, s. 38; Nöth, s. 323). Pro Marxe je produkt především předmětem sociální a ekonomické směny, zatímco Freud, a

¹⁹⁴ K myšlení Kristevy viz například práce: Barša 2002, Heczková 2004a, Heczková 2004b, J. Fletcher – A. Benjamin (eds.): *Abjection, Melancholia, and Love. The Work of Julia Kristeva*, London, New York 1990, Moi [2002] 1985, Oliver 1993, Smith 1996.

s ním Kristeva, se zajímá o produktivitu, jejímž modelem je práce snění (*Traumarbeit*) jako nepřetržité vyrovnávání se psychických energií. Text tak není chápán cosi označeného jako znak a stvořeného ke komunikaci a spotřebě, ale neustálé přeskupování, které se generuje (a spotřebovává) samo sebou ve svém diferenčním strukturování.¹⁹⁵ „Freud odhalil produkci samu jako *proces* nikoli směny (nebo užití) nebo významu (hodnoty), ale jako permutativní hry, která poskytuje model pro veškerou produkci“ (tamtéž, s. 38). Je tedy zásadní rozdíl mezi produkcí jako směnou (pročež Marxe zajímá relativnost směnné hodnoty) a produktivitou jako prací, která má svou manifestní rovinu („hieroglyf“ snu) a latentní rovinu (snovou „myšlenku“). Proto zajímá Kristevu Freud i nadále, když umožňuje myslet pre-reprezentativní produkci, tj. „myšlení“ před myšlenkou (Kristeva 1999 [1968]).

Spojení problematiky statusu jazyka (jeho struktur a rovin) a duality vědomí/nevědomí a rozšířením těchto nových spojitostí na proces značení (odtud translingvistika) umožňuje Kristevě v knize *Revoluce v básnické řeči*¹⁹⁶ nastolit otázku „exteriority“ řeči (to, co přesahuje možnosti vypovídání jazykem), která se vymyká logicko-sémantickým vztahům, jak je uvažuje s Noamem Chomským generativní gramatika, i všem fenomenologickým subjektům vypovídání spojeným s výpovědní kategorialitou. Mezi ně patří podle Kristevy karteziánský subjekt, Husserlovo transcendentální ego i Benvenistův (a Culiolův) subjekt vypovídání. Pojetí řeči, které připouští subjekt pouze v těchto smyslech, unikají podle Kristevy všechny translingvistické procesy, které lze spojit například s freudovskou pudovostí, kinetickou funkcionalitou těla, jeho chórickou hybností atd. K „transcendentálnímu egu“ Kristeva poznamenává: „Edmund Husserl v knize *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii* klade tento subjekt jako subjekt názoru, jenž si je jist svou jednotou platnou pro všechny, jednotou danou v *kategoriích* a v *kategorialitě* samé, přičemž transcendence není ničím jiným než právě imanencí takového „já“, jež je rozšířením karteziánského cogita“ (Kristeva 2004 [1974], s. 100). Dokonce i Benvenistův subjekt vypovídání se svou nezachytitelnou pozicionalitou (Benveniste 1971 [1966]), který je vždy již transcendován egem se opírá (jako karteziánský subjekt v Chomského pojetí) „o společný metafyzický základ: o vědomí jakžto syntetizující jednotu a jako jedinou garanci *bytí*“ (Kristeva 2004 [1974], s. 101).¹⁹⁷ Kristeva určuje v moderní lingvistice vzhledem k vnějšku řeči dvě tendence. Tou první je psychoanalýza Melanie Klein, která uvádí v pochybnost arbitrarnost znaku tím, že si vztah mezi signifikantem a signifikátem představuje jako motivovaný psychosomatickými funkcemi. Druhým trendem je již zmíněný fenomenologicko-karteziánský subjekt, který i když propojuje a promítá

¹⁹⁵ Souvislost s Derridovou myšlenkou *différance* je zřejmá.

¹⁹⁶ Při dalším výkladu vycházíme jednak z anglického vydání (1984 [1974]), jednak z českého překladu části I v Kristeva 2004, tedy Kristeva 2004 [1974].

¹⁹⁷ Benvenisteho je nicméně možné vnímat i jako předchůdce Kristevy (spíše než aby byl „pouze“ zařazen do tradice ve své podstatě fenomenologické), když jeho uvažování představuje subjekt (vypovídání/výpovědi) *uvnitř* řečového aktu jako rozdělený, rozštěpený mezi pozicionální a hypostazované „já“; viz též Benvenisteho studie „Jazyk a Freudova teorie“ (in Benveniste 1971 [1966]), kde mluví o nevědomí jako druhém jazyku. Viz též Silverman 1983, s. 50–53. Je zajímavé, že Silvermanová se v práci *The Subject of Semiotics* (1983) pojetí Kristevy vůbec nevěnuje; těžko soudit, jakou roli v tom hrála stránka pragmatická (nepřístupnost Kristevy stylu), ale v monografii věnované sémiotice a psychoanalýze je to (vedle jmen de Saussure, Freud, Lacan, Barthes a Benveniste) podivné chybění. Odlišně ale Kristeva hodnotí Benvenisteho subjekt vypovídání o několik kapitol později (Kristeva 2004 [1974], s. 50), když říká, že v něm není potlačena sémiotická chóra. Viz dále.

sémantická pole a logické i mezikomunikační kategorie a intersubjektivní vztahy (a nachází se na úrovni „velmi hluboké „hlubinné struktury““, tamtéž, s. 17), je vždy korelativní s vědomím. Podle Kristevy je sporný bod obou směrů to, že se modelují jako vědecky nespojitelné, ačkoli „naznačují dvě *modality* toho, co pro nás bude jedním a týmž procesem značení. První z nich nazveme *sémiotičnem* a pro druhou si vyhradíme termín *symbolično*. [...] Protože subjekt je vždy *sémiotický i symbolický*, jakýkoli jím vyprodukovaný znakový systém nemůže být „výlučně“ *sémiotický* či „výlučně“ *symbolický*, nýbrž je nevyhnutelně poznamenán poplatností jednoho druhému“ (tamtéž, s. 18).

Zvláštní, enigmatickou, atopickou, decentrovanou „oblast“, která procesy značení podmiňuje a zároveň je podmíněna vztahy symbolicky zformovanými (neboť jen v jejich „formě“ se může vyjevit), nazývá tedy Kristeva *sémiotičnem*, respektive *sémiotickou chórou*. Slovo *chóra* pochází z Platónova sokratovského dialogu *Tímaios*; v tomto „nejstarším pokusu o výklad vztahu prostoru a tvaru“ se rozvažuje jako možnost jevení se, „neviditelná a beztvárná, všechno přijímající, která však jakýmsi těžko vysvětlitelným způsobem náleží do světa rozumového a kterou lze velmi nesnadno pochopit“ (Kratochvíl 2005 [online]). Proti „ženskému“ principu pasivity u Platóna (řec. *chóra* – prázdný prostor, krajina, říše, která přijímá, pojímá, tvarujíc se) označuje prostor nerozlišenosti, pouhou hybnost, kde subjekt jako subjekt neexistuje. Stejně jako analogické Lacanovo reálné je *sémiotično* nevyjádřitelné a v jisté teoretické *fikci*¹⁹⁸ si je lze představit jako „předcházející“ ustavení subjektovo-objektových vztahů, tedy „stav“ před zrcadlovou fází u dítěte, jakési bezčasové trvání, slastný chaos, *jouissance*, v němž je subjekt absolutní, protože totožný s okolním světem (přičemž ale ztotožnění „okolního světa“ s mateřským tělem umožňuje navrátit chóru konotaci ženskosti). Je to „místo provizorní artikulace [...], jež sestává z pohybů pudové energie a jejích prchavých stází“ (Rippl 1999, s. 233). *Sémiotično* je nevyjádřitelné, ale spolu se *symboličnem* pracuje v nehegelovské dialektice:¹⁹⁹ není o něm přitom možné mluvit mimo *symbolično* (tj. ustavený, strukturovaný prostor společnosti, v němž symboly a znaky fungují jako prostředkovatelé oné „prvotní“ nepřítomné plnosti). Juliet Mitchell mluví, v souvislosti s Lacanovým reálnem (*le réel*) ovšem, o logice nuly; reálné není ničím (tj. něčím, co se vymezuje proti něčemu), ani něčím, ani jediným: „Nula není se sebou identická“.²⁰⁰ (Jinak řečeno sama představa „nuly“ se realizuje už v nějakém dělitelném prostoru.)

Proč volí Kristeva proti Lacanovi slovo *le sémiotique*? Jedním z důvodů může být strategická formulace nové *sémiologie* (*la sémiotique*) jako translingvistiky, projekt (sdílený i Rolandem Barthesem), který zde pro Kristevu získává nový horizont. Klíčová

¹⁹⁸ Kristeva 2004 [1974]; zaujetí genetického pohledu na *sémiotično* v procesu osvojení řeči je nicméně možné proto, že v subjektu *cogitatio* (symbolickém subjektu) fungují *sémiotično* i *symbolično* synchronně (tamtéž, s. 23)

¹⁹⁹ Značení je tedy umožněno dialektickou oscilací (Oliver 2002, s. xv) mezi *symboličnem* a *sémiotičnem*. Kristeva zde však hegelovský model dialektiky (strategicky) přehodnocuje. Oba prvky se nespojují v závěrečnou syntézu (*Aufhebung* – zrušení a zachování). V *Revoluci* Kristeva říká oproti Hegelovi, že negativita není pouhý operátor, ale čtvrtý element dialektiky. Negativita není nikdy zcela zrušena a rozpor mezi *symboličnem* a *sémiotičnem* překonán. Proto na místo negativity staví psychoanalytické pojmy rejekce (odmítnutí) a psychický výdaj pro „pohyb materiální rozpornosti, která *sémiotickou* funkci generuje“ (*Revolution in Poetic Language*, 1984 [1974], s. 119). Pojmy odmítnutí a výdaj indukují napojení negativity na tělesné pudy.

²⁰⁰ Juliet Mitchell: *Psychoanalysis and Feminism*, New York, Pantheon Books 1974, s. 358.

se totiž stává vazba utváření subjektu *jak* předsociálního, *tak* sociálního na procesy značení, které jsou ve své „čisté“ podobě vlastně neoznačitelné, protože jsou dramatem, které má svůj neredukovatelný tělesný rozměr. Znakovost/značení ztrácí svou uzavřenost a stává se (jako u Freuda) tajemným hieroglyfem, jehož „hloubkový“ obsah ale (což Kristeva zvláště zdůrazňuje) nepřetržitě uniká. Sémiotično se předkládá jako součást širšího procesu značení; Kristeva sama vysvětluje: „etymologická příbuznost výrazů *sémiotično*, *symbolično* a *značení* [*signifiance*] náležitě vyznačuje onu diferencovanou jednotu, jež je v poslední instanci jednotou procesu subjektu“ (Kristeva 2004 [1974], s. 36).

Kristeva se snaží s pomocí Freudova, Lacanova a de Saussureova pojmového aparátu zachytit drama osvojení řeči, zrod řečovosti, od něhož se odvíjí povaha subjektivity jako schopnosti značit (a tedy značit i – nebo možná primárně – „já“). Do mluvčího subjektu se u ní zřetelně (stopovatelně), a v odlišitelných stádiích promítá zkušenost těla včetně jeho pudovosti a toho, co označuje Freud „primární procesy“.²⁰¹ V procesu konstituce subjektu v řádu jazyka rozlišuje společně s Lacanem dva výrazné předěly: jedním z nich je zrcadlová fáze, tím druhým objevení strachu z kastrace (v rámci Freudovy „falické fáze“).²⁰² U obou se jedná podle Kristevy o thetický moment; thetično je její zásadní pojem, který vlastně převádí lacanovský pojem imaginárna (vznikání sítě identifikací)²⁰³ v lingvistický, a především syntaktický smysl; thetično je hranice, zlom, díky němuž může subjekt klást předměty (kladení je Husserlův pojem, kde je ale spojen s transcendentálním egem) v prostoru, který se stává již symbolickým. (Proto Kristeva připomíná i etymologii řeckého *symbolon*, to, co spojuje rozdělené, tedy znamení, heslo, to, co je vrženo (*bállein*, vrhnout), též znamení, které oddělovalo křesťany od nevěřících. Až v tomto vržení – thetickém aktu – je možné symbolično myslet – a nelze je myslet jinde než v něm.)

Zrcadlová fáze je klíčová pro vydělení subjektu ze sémiotické chóry a imaginárního vstupu do světa, kde já může být chápáno předmětně; v de Saussurových pojmech (které zde Kristeva připomíná) se odděluje označující od označovaného, což je rozštěp, který činí jakoukoli signifikaci vůbec možnou (například v nejjednodušším smyslu: já, označující, je označeno zrcadlovým odrazem). Tento moment popisuje Lacan jako rozpoznání (tj. podle Lacana chybné rozpoznání nebo „zneuznávání“, *méconnaissance*) fragmentární heterogenity „je“ (chaotického těla) v zrcadlovém obraze „moi“, imaginárního ideálního, celistvého já. Aby mohlo být já (*je*) chápáno jako já, musí se nejprve zpředmětnit v obraze sebe (*moi*), který je oddělený od dosavadní nereflektované zkušenosti preoidipálního kojence se sebou samým jakožto nesouvislým

²⁰¹ Ve *Výkladu snů* (Freud 1994 [1900]) spojuje Freud primární procesy s nevědomím a procesy sekundární s před-vědomím; jedná se vlastně o odlišné způsoby sebeorganizace psychické ekonomie subjektu; primární procesy usilují o okamžité uvolnění pudově generované tenze, zatímco sekundární procesy zadržují toto uvolnění a akumulují energii pro možnost pozdějšího vybití. Srov. Silverman 1983, s. 66–67. „Primární procesy jako přesun a zhuštění, absorpce a vytlačení, zamítnutí a stáze [...] fungují jako vrozené a předem dané podmínky osvojování řeči, jež jsou uloženy v paměti druhu“ Kristeva 2004 [1974], s. 24 (překlad upraven).

²⁰² Barša 2002, s. 86.

²⁰³ Primární identifikace je imaginární; po poznání rozštěpené a mizející jednoty „já“ v zrcadle, dítě zažívá touhu splynout opět s matkou (která – u Freuda i Lacana – „jako každá žena“, Barša 2002, s. 84, touží po falu), stát se komplementem jejího prázdna, falem. Sekundární identifikace je už symbolická; ruší se narcistická symbióza s matkou, dítě je „kastrováno“ oddělením od mateřského těla. Náš výklad vychází z Barši 2002 a Fulkly 2008.

tělem,²⁰⁴ tento zrcadlový obraz vytváří u Lacana, připomíná Kristeva, prototyp pro svět předmětů. Kristeva upozorňuje, že zde se vytvářejí první „holofrastické“ výpovědi jako, chápeme-li to správně, jakási předzvěst nebo názvuk pozdější dvojí artikulace jazyka.

Proces vstupu do jazyka, a s tím i do symbolického řádu, se završuje s objevem kastrace a vymaněním se subjektu ze závislosti na matce, přičemž se zdroj slasti (*jouissance*) lokalizuje nově jako falický (genitální je až pojem pro dospělou sexualitu: Freud 1971, „Dětská genitální organizace“, in Vybrané spisy III).²⁰⁵ Subjekt takto nachází svou identitu v symboličnu, a to prostřednictvím toho, že registruje chybění (Lacanovo *manque*).²⁰⁶ To je zřejmě u Kristevy možné chápat jako odtržení od chórického prostoru nerozlišenosti (těla matky a budoucího subjektu), jako rozdíl mezi falem (matka se podle Lacana stává imaginárním falem) a jeho nepřítomností, ale také jako trhlinu mezi označujícím a označovaným, tj. v sausserovském smyslu fakt arbitrárnosti znaku, které zároveň produkuje (nesplnitelnou a nemožnou) touhu rozdělené opět spojit, tedy stát se jakoby plně sémiotickým v řádu symbolična (prostřednictvím – nutně „falešně“ – konstituovaného obrazu). Vzniká tak podle Kristevy „otevřenost k veškeré touze“ (Kristeva 2004 [1974], s. 40). Subjekt se identifikuje s principem falu (zákazu, „Jména Otce“); ten funguje jako ve výpovědi nereprezentované, nepřítomné označující, které totalizuje účinky označovaných a poukazuje mimo systém vypovídání k samotné podmínce jeho existence a používání. Subjekt se takto sám stává chybějícím označujícím v systému významů, v němž se jeho ego podle Kristevy chce stát označeným (označovaným). Sama možnost vytvářet znaky se projektuje do Druhého jakožto vlastního místa označujícího. Sémiotická hybnost se, jak Kristeva dovozuje, vyjímá z autoerotické a mateřské uzavřenosti a dává se jí – rozpadem *signifiant* a *signifié* – možnost produkovat význam. „[Z]ávislost na matce je prolomena, aby se přeměnila na symbolický vztah k druhému; konstituce Druhého je nepostradatelná pro komunikaci s druhým. Rozlišení označující/označované je tedy synonymem sociální sankce: je to „první cenzura sociální povahy““ (tamtéž, s. 41).

Oba zmíněné procesy (zrcadlová fáze a oddělení od matky – tedy oddělení označujícího a označovaného a dosazení sémiotična na místo nedostupného, ztraceného označujícího, představovaného jako *jouissance*) tvoří thetično prvního stupně. To je důležité proto, že sémiotická chóra může pak zkoušet nalézt podobu v řeči, což je opět thetickou fází, tentokrát stupně druhého. Zde je vysvětlení relevance Kristevy výkladu vzhledem k umělecké literatuře, básnické řeči. Označující praxe textu se liší od diskurzu neurotika (u nichž obou se vrací nevypověditelné *le sémiotique*) tím, že thesis řeči je rozbita tak, že zavádí novou řeč, soustavu nové ukončenosti.

Shrňme: Zatímco symbolično v *Revoluci v básnické řeči* představuje řád, jehož prostřednictvím jazykové symboly fungují, sémiotično je naopak pořádáním pudů v jazyce a samotným impulsem komunikace; nachází manifestaci ve snové logice a v textu prostřednictvím tónů a rytmy, které jsou významotvornou součástí jazyka, přitom

²⁰⁴ Frank 2000 [1983].

²⁰⁵ „Je známo, že Freud tímto termínem (falická fáze) specifikuje první genitální zrání: na jedné straně potud, že by se vyznačovalo imaginární dominancí falického atributu a masturbační rozkoší – a na druhou stranu potud, že u ženy tuto rozkoš lokalizuje v klitoridě, jež je tímto povýšena na funkci falu“ Lacan, *Écrits*, s. 686, cit. podle Kristeva 2004 [1974], s. 111. Pavel Barša připomíná, že toto ztotožnění „klitoridy“ s „falem“ v psychickém vývoji jedince bylo podrobeno z pevně feministických pozic rané kritice u Karen Horney a Melanie Klein.

²⁰⁶ Fulka 2008, s. 119.

však nereprezentují nic vůči nim samým vnějšího. Proti Lacanovi bulharská lingvistka a psychoanalytička tvrdí, že logika jazyka operuje již na materiální úrovni tělesných procesů a že tělesné pudy si „nesystémově“ nacházejí prostor v jazyce. Sémiotično – jako projev naší tělesné touhy komunikovat – je důvodem, proč vůbec jazyk používáme. Bez symbolických struktur bychom ztratili možnost domluvit se; bez sémiotična bychom neměli proč se v procesech značení angažovat. Čirý jazyk sémiotična by byl nesrozumitelný: zvuk bez identifikovatelného významu. Čiré symbolično by jazyk a komunikaci vyprázdnilo, zbavilo smyslu. V knize *Nové nemoci duše* (Kristeva 1995 [1993]) nazývá Kristeva elementy spojené se sémiotičnem trans-lingvistickými: ačkoli je totiž nelze redukovat na gramatické ani logické struktury, „obracejí se k jazyku“ (Kristeva 1995 [1993], s. 35), přičemž tělesné rytmy a tóny nejsou reprezentací, ztvárněním pudů v jazyce, ale spíše jejich „vybitím“. Kristeva svým chápáním pudů navazuje na pojetí Freuda, u nějž jsou pudy instinktivní energie působící mezi biologií a kulturou; pud je převaděčem fyziologického, somatického impulsu do psychické, mentální roviny.²⁰⁷ Pudy mají zdroj v organické tkáni a směřují k psychologickému uspokojení; jsou konstantní silou, a mohou se přitom ocitat v kolizích a konfliktech. Kristeva popisuje pudy jako osu těla a duše, organismu a reprezentace; pudy prostředkují spojení mezi oblastí biologična a sociálna (Kristeva 1995 [1993]). Pro Kristevu to též znamená nutnost přehodnotit tradiční pojetí tělesnosti zvláště vzhledem k sémiologii. Tělo je více než pouze materiální, materialita však u ní zároveň přesahuje úzkou definici pouhého protikladu k sociálnu. To je zřejmé už z modelu dramatu osvojení řeči ve zlomech thetična, kdy projekce „prvotního“ označujícího do obrazu Druhého už úzce souvisí se somatickými funkcemi, produkuje „nekonečnou“ touhu vyplývající z neidentity obrazu, Druhého se sebou samým, nemožnost uzavřít jej označovaným.

S pomocí Freuda dává Kristeva „materialistický základ“ (Kristeva 1974 [2004], s. 11) teorii významu vycházející z procesů utváření subjektu. Zde Kristeva přeformulává Lacana zpětně prostřednictvím freudovských podnětů: „[Freud pokládal] úkol spočívající v přesnějším určení vztahu mezi anatomickými a psychickými lokalitami [...] za splnitelný, ba co víc, že jeho splnění považoval za žádoucí. [...] Jacques Lacan se vydává zcela jiným směrem – propast, oddělující anatomico od psychična, se naopak bude snažit co nejvíce prohlubovat“ (Fulka 2008, s. 38). Zatímco kulturní organizace předvědomí je, když si Freud všimá fungování sekundárních (zadržujících) procesů, evidentní, Lacan říká, že dokonce i nevědomí a pudy podléhají symbolickému uspořádání. U Kristevy přesto právě tělesnost „upřesňuje *sémiotično* jakožto psychosomatickou modalitu procesu značení, tj. jako něco, co není symbolické, ale co artikuluje (v tom nejširším smyslu slova ‚artikulace‘) určité kontinuum. Příkladem jsou vztahy mezi svěrači (hlasivkovými a análními) týkající se hlasových (rytmických a intonačních) modulací nebo mezi těmito svěrači a aktéry rodinné scény atd.“ (Kristeva 2004 [1974], s. 23).

Vzájemná závislost symbolična a sémiotična zajišťuje smysluplné spojení mezi značením a zkušeností, jazykem a životem, tělem (*sóma*) a duší (*psýché*). Přínosem Kristevy je mimo jiné to, že vrací tělo do teoretického diskurzu humanitních věd (Oliver 2002, s. xvi), a tak předkládá alternativu vůči teoriím odvozeným ze statického pojetí

²⁰⁷ „Pud“ se nám jeví jako koncept na pomezí mentální a somatické oblasti, jako psychické zastoupení stimulu, vycházejícího z organismu a dotýkajícího se myslí, jako nástroj požadavku na mysl, aby pracovala v důsledku svého spojení s tělem“ (Freud, „Pud a jeho nestálost“, cit. dle Silverman 1983, s. 286–287).

jazyka a subjektivity. Kristeva, podobně jako Lacan, předpokládá, že subjektivita je formována procesem osvojení jazyka a jeho užívání. Lacan vykládá signifikaci a vědomí sebe sama zlomem, k němuž dochází v zrcadlovém stadiu, ve fázi nahrazení touhy po matce zákonem otce. Tradiční psychoanalytický model říká, že dítě vstupuje do řádu jazyka a sociální interakce ze strachu z kastrace. Odloučení od matčina těla je pro ně tragickou ztrátu, jíž čelí tím, že si osvojuje řád zděděných symbolů. Pro Kristevu však nastává odloučení již před zrcadlovou či oidipskou fází a vyvolává jak bolest, tak libost. Logika signifikace je přítomna v matérii těla: principy odloučení a difference, stejně jako identifikace a zahrnutí pracují v těle již předtím, než dítě začne používat jazyk. Proti Freudovi a Lacanovi se zde tedy objevuje postulát, že vzorce a logika jazyka jsou v dítěti aktivní již v preoidipské fázi. Například metabolizace, proces oscilující – podobně jako jazyk sám – mezi stabilitou a nestabilitou, wpisuje do těla zkušenost odloučení; jídlo je přijímáno, metabolizováno a z těla vyloučeno. Jelikož tyto struktury odloučení jsou tělesné, vstup do jazyka je v nás (vylučovacími tělesnými procesy) anticipován (Oliver 2002, Kristeva 1984 [1974]). Procesy odloučení jsou od narození součástí dětské tělesnosti; typickým příkladem je analita. Samotné narození je zkušeností odloučení jednoho těla od druhého.²⁰⁸

Thetično je přeryv, který produkuje kladení označujícího; bez thetické fáze nejsou možné subjektovo-predikátové pozice, které činí zárodek výroku nebo soudu; jedná se práh řeči a zároveň („semipermeabilní“) hranici mezi dvěma heterogenními oblastmi, sémiotickým a symbolickým. Řeč je *umožněna* tím, že nechává heterogenitu mluvícího subjektu mimo homogenitu řeči (Kristeva 2004 [1974], s. 48) a tento rozštěp reprezentuje ustavenou subjekt-predikátovou syntaxí (Kristeva konstatuje, že predikativní akt je společný všem jazykům a rozlišení substantivum/sloveso přichází až po něm v povrchové struktuře (většiny) jazyků; na genetické rovině lze pak – jako to udělal Benveniste – zjistit „před-flektivní“ období například indoevropštiny, v němž se substantivum a sloveso nerozlišují, Kristeva 2004 [1974], s. 117, Benveniste in *Origines de la formation des noms en indo-européen*, 1935).

Má-li ale řeč vždy přicházet a být umožněna thetickým přeryvem, který zakládá podmínky významu (označující/označované/referent) – jak si představit v řeči zpětný vpád sémiotické chóry? Neboli: jak lze koncipovat redistribuci řádu označujícího? Jak se tedy nově vynořuje v syntaxi nepřítomný (Kristeva 2004 [1974], s. 49) toužící-mluvící *subjekt*? Pro toto prolomení theticha existují u Kristevy dva modely: jedním je pudová glosolálie (řeč blázna), tím druhým pak poezie chápána v širokém smyslu uměleckých výpovědí. V tomto přehrání thetické průrvy „[k]aždou ‚kategorií‘ syntaktické sekvence poznamená určité heterogenní rozštěpení a vpád sémiotické *chóry*, který zabrání ‚druhému‘, aby se kladl jako identifikovatelný syntaktický termín (subjekt či predikát, modifikované či modifikující atd.)“ (Kristeva 2004 [1974], s. 49). Takto chápe Kristeva i mimesis; ta sice „imituje“ gramatičnost symbolického řádu, její předměty jsou ale výsledkem pudové ekonomie vypovídání a s kladením těchto předmětů nejsou přímo

²⁰⁸ Imaginarizace, symbolizace a socializace somatických impulsů zjevně iniciuje přeorganizování psýché; například když se z reakce nářku na bolest stává „au!“ (nebo jakýkoli výraz v jazyce, který nás naučili), fyziologická responze se imaginarizuje, symbolizuje a socializuje, přičemž „primární“ výraz (nářek) zde nicméně zůstává k dispozici; to je poměrně samozřejmé; Kristevy úvahy říkají mimo jiné, že lze „nářikat jazykem“, zároveň ale – a to už je samozřejmé méně – že pláč (například) anticipuje výrazovost v artikulaci.

korelativní. Konotovaný mimetický předmět (předmět ve fikci) není ani pravdivý, ani nepravdivý, ale pravděpodobný (hypotetický), kladený v symboličnu, přitom ale vzešlý ze sítě sémiotických značek a otisků,²⁰⁹ tak chápe Kristeva transgresi thetična pomocí přeformulované mimesis (fikce). V moderní básnické řeči přitom dochází nejen k pluralizaci denotace, ale i pluralizaci smyslu, tj. kladení vypovídajícího subjektu, který se tak uvádí do stálého pohybu značení.

Transgresi thetična si lze snad představit například jako jakési „první enjambement“, v němž se blokuje ukončenost gramatické sekvence (tamtéž, s. 49). Vybavme si v této souvislosti přerýv v závěrečném verši Holanovy *Terezky Planetové*,²¹⁰ náhlý otřes a utnutí, přerušení pevného veršového schématu rezonující s kontrastem nesmrtnosti a zapomenutí,²¹¹ do nichž téma i krásná Terez simultánně upadají, působí právě takto, jako „prvotní deformace“ – ovšem samozřejmě pouze v jakémsi „nulovém“ čtení, pro něž by tento verš znamenal zrození řeči z mlčení.²¹²

Pro praktickou interpretaci u narativu může Kristevy teorie návratu subjektu v pohybu znamenat snad například možnost předpokládat stále přesouvání subjektivních, označujících pozic, generativní „pud“ vytvářet identifikační série, který ale zároveň neustále odsouvá konečnou, označenou identifikaci (autor-personnage – vypravěč – postava – adresát – postava – vypravěč – autor-personnage – čtenář-personnage).

²⁰⁹ Kristeva tak naznačuje jisté řešení problematiky fikčního statutu výroků a předmětů; ty, jak dovozují později Ruth Ronenová (2006 [1994]) nebo Lubomír Doležel (2003 [1998]), nelze myslet v logice ano/ne. U Kristevy je ale zároveň zpochybněna ontologická a epistemologická autonomnost fikce, vyjádřená u obou jmenovaných teoretiků fikčních (respektive možných) světů v názoru, že fikce etabluje vlastní diskurz a výroky o ní jsou buď pravdivé, nebo nepravdivé jedině vzhledem k tomuto diskurzu, nikoli k nějakému jinému diskurzu vnějšmu. To, co ale platí v logickém smyslu, se evidentně nemůže vztahovat na před-logickou (nebo po-logickou) modalitu sémiotična.

²¹⁰ „Týž den dumaje o údělu
Terezky v nesmrtném pelu –
dál zpovídal jsem staříka...
„Terezka? Terez Planetová?“
řek jako ten, kdo naříká:
„Tak po třiceti letech znova
já kdekoho se na ni ptal,
když vrátil jsem se na vinice,
však nikdo už, ach, nikdo více
ji nepamatoval – –“ (Holan 2002 [1942], s. 80)

²¹¹ Srov. Červenka 2002; versolog hláskové instrumentace zde dokonce nachází dva ozvuky, které „přibíjejí postavu k tragédii, jejíž je nositelkou“ (TERES(ka) – nESmRTElném a PLANETOVÁ – NEPAmATOVAL), a jeden, v němž možná sám slyší „trávu růst“, přesto se potenciálně do tvarovosti básně zapojuje, a to jméno filozofa, „jenž první myslil onu dramatickou hierarchii věčné ideje a pomíjivých věcí a vtělení“ (tamtéž, s. 19).

²¹² Jak subverzivně může působit taková transgrese řeči, popisuje Jauss u něčeho, co můžeme nyní spatřit jako zjevení „první polopřímé řeči“, které vede k soudnímu procesu s autorem románu *Madam Bovary*, zahájeném roku 1857 po jeho předtištění v *Revue de Paris*. Flaubertův neosobní styl vyprávění, *impassibilité* polopřímé řeči (narativní technika, na niž tehdejší čtenář nebyl připraven) zpochybňuje nejen určení autority, která by formulovala pravidla mravnosti, ale i fixnost (původ, vyjádřitelnost) norem veřejné morálky. V témže roce jako Flaubertův román vychází i Feydeauova *Fanny*, která však podobné šokující téma nevěry a milostného trojúhelníku zpracovává tak, že je možné nemorálnost postav vyčlenit a odsoudit, když jsou pásma přímé a nepřímé řeči zřetelně oddělena. Právě rozdíl v „podání“ mezi Flaubertem a Feydeauem, jak Jauss (2001 [1967]) naznačuje, činí z *Fanny* bestseller včerejška a z *Madam Bovary* dílo kánonu.

„Druhý“ se stává imaginárním i realizovaným aspektem „sebe“, což „já“ znovu připomíná jeho přítomnou nepřítomnost v řádu označující/označované.

„Poezie“ tedy podle Kristevy může představit (umožňuje si představit) „přímou transkripci procesů genetického kódu“ (Kristeva 2004, s. 44). Postupy rozrušování symbolična vykládá Kristeva v návaznosti na Freuda i Jakobsona jako 1. přesun (metonymie), 2. zhuštění (metafora), k oběma členům ale přidává třetí, a to transpozici (tedy intertextualitu), tj. přechod od jednoho znakového systému k druhému: postup, který sama (společně s dalšími „apoštoly“ intertextuality) zkoumala v *Textu románu* (1970).

Takto Kristeva nakonec identifikuje pozici vypovídání jako kladení subjektu, který je vzhledem k označujícímu nepřítomný. Jestliže Kristeva na příkladu dítěte, především předoidipské fáze ukázala, jak je jednota symbolična rozdělená (označující/označované) a zároveň jak samo toto rozdělení postavilo na pozici označujícího pudové sémiotično, pak u mluvčího subjektu odchyluje řeč, stavění subjektu v řádu označujícího, pud smrti, tj. u pozdního Freuda ono zvláštní nutkání živého těla vrátit se neživé hmotě. Řeč má schopnost pud smrti *uskladňovat* a tím jej odvádět od těla, tvrdí s Lacanem i Lévi-Straussem Kristeva.²¹³

Osvojení řeči je Kristevě též modelem veškeré socializace a enkulturace. Reprezentace thetického přeryvu na úrovni kolektivitu ustavujícího aktu „přísluší ve všech známých archaických společnostech vraždě, usmrcení člověka, otroka či zvířete“ (Kristeva 2004, s. 63; vychází zde mimo jiné z Freudovy knihy *Muž Mojžíš a monoteistické náboženství*; u René Girarda, 1998 [1961], ale tento akt reprezentuje návrat k animalitě, ozvuk předlidského násilí). Jestliže textovost jako značící praxe lokalizuje a odchyluje pud smrti narcisistním nebo fetišistickým gestem, tutéž funkci má na společensko konstitutivní rovině oběť; přehrává, reprezentuje se jím thetický přeryv, který stojí na začátku každé kulturní/jazykové artikulace (já/ty, my/oni). „Obětování ustavuje symbol současně se symbolickým řádem a onen „prvotní“ symbol, jímž je oběť vraždy, pouze reprezentuje strukturní násilí vpádu řeči jakožto vraždy *sóma*, alterace těla a zadržení pudu“ (Kristeva 2004 [1974], s. 68). Proti tradičnější sociální antropologii například Marcela Mause Kristeva trvá na tom, že je třeba myslet i diskontinuitní „stav“ předsymbolizace právě jako něco, co symbolický thetický přeryv vytěsnil. Vztažen k umělecké praxi subjekt vnáší do symbolična asociální pud ještě nepodchycený thetičnem; umění je vlastně sémiotizace symbolična a představuje příval *jouissance* do řeči. „Oběť a umění se ... ocitají naproti sobě a představují dva aspekty thetické funkce: zákaz *jouissance* ze strany řeči a uvedení *jouissance* do řeči, a to díky řeči samé“ (Kristeva 2004 [1974], s. 73). „Místem“, kde se předsymbolický pudový otisk odehrál a znovu přehrává, je právě subjekt, subjekt v pohybu (*sujet en procès*). Autoři jako Lautréamont, Mallarmé, Joyce nebo Bataille překonávají podle Kristevy fetišizaci, náhražkovitost, rétoričnost, která si přizpůsobila básnickou řeč od dob novověku (přes „krátký romantický zášklub oslavující oběti Francouzské revoluce“, tamtéž, s. 76, překlad upraven) a vykonávají transgresi sociokulturně a jazykově konstitutivního thetického aktu – jakousi revoluci textem.

²¹³ „[F]antasma otrásá subjektem a přesouvá metonymii touhy, působící na místě Druhého, k určité *jouissance*, jež se stahuje z obsazeného předmětu a navrací se k autoerotickému tělu, čímž obrana v podobě řeči vykazuje svou nejednoznačnost: pud smrti, jenž ji podepírá“ (Kristeva 2004 [1974], s. 42).

Takto se dostáváme i k teorii textu, když Kristeva rozlišuje dva jeho aspekty: genotext a fenotext. Již v *Séméiotiké* (1969) spojila Kristeva genotext s dynamickou oscilací mezi nevědomými pudovými procesy a sociálními a strukturálními zákony, zatímco fenotext s verbální strukturou textu. Genotext tak můžeme vidět jako strukturaci, kde se střetávají pudy s verbalitou, zatímco fenotext jako výslednou verbální strukturu konstituující výpověď. Genotext zahrnuje sémiotické procesy (stopy pudů, „rozdělení, která vtiskují do těla“, předoidipské vztahy k rodičům, okolní předměty ekologického systému obklopujícího organismus) i vyvstávání symbolična (vydělování subjektu a objektu, zárodky smyslu vplouvající do sémantických a kategoriálních polí). Fenotext naopak vyžaduje (gramatickou nebo literární) kompetenci, vysvětluje se pravidly komunikace, předpokládá hypostazovatelný subjekt vypovídání a nabízí roli adresátovi. Genotext vychází z energetických pudových kvant a je místem zrodu subjektu vznikajícího z otisků, pod tlakem biologické a sociální struktury; genotext je vlastně text ve stavu zrodu, nikoli ovšem v klasickém genetickém smyslu, nýbrž v psychoanalyticko-lingvistickém.²¹⁴ Genotext je nestrukturovaný a nestrukturující: pre-dispozicí všech signifikačních praxí ještě předtím, než přijmou masku a cenzuru fenotextu (Nöth, s. 323; Kristeva 1969, s. 284, Kristeva 2004 [1974], s. 79nn).

Genotext se podle Kristevy labilně a efemérně tvaruje nebo „línne“ v jistých oblastech nebo osách, kterými jsou: pudové dyády, tělesné a ekologické kontinuum, sociálně-rodinný organismus, matrice vypovídání (tj. „reiterace pudových kvant [...] pod biologickými, ekologickými, rodinnými a sociálními tlaky a [...] stabilizace jejich otiskování do podoby stází, jejichž symbolizace je ovlivňována a posilována okolní strukturou“, tedy zřejmě jakési pudové reakce na stanovované výpovědní role). Kristeva pak aplikuje dualitu genotext/fenotext na čtyři typy označujících praxí: naraci, metajazyk, kontemplaci a text-praxi. Tak například v genotextu narace lze vzhledem k sociálně-rodinnému organismu předpokládat „prvotní vyprávění“, které vzniká po oidipské krizi a jímž subjekt poprvé uchopuje svou minulost prostřednictvím dramatu symbolické kastrace. Matrice vypovídání se v naraci na genorovině soustředí kolem „axiálního bodu“, jímž je podle Kristevy „projekce otcovské role v rodině“, vzápětí ale kvalifikuje toto tvrzení tím, že tato osa je pohyblivá a obsazuje všechny možné mezosobní vztahy vně i uvnitř rodiny. Tak Kristeva potvrzuje náš postřeh o identifikačních sériích. „Tuto pohyblivost nejlépe zobrazuje mechanismus masky. [...] Dá se říci, že matrice vypovídání strukturuje subjektivní prostor, v němž neexistuje jediný a ve vlastním smyslu ustálený subjekt, nýbrž v němž je proces značení uspořádáván, [...] jakmile se setkává se dvěma konci komunikativního řetězce a s krystalizacemi ‚masek‘ a jednotlivých ‚protagonistů‘, které vznikají mezi nimi a odpovídají bodům, v nichž proces značení narazí na příbuzensko-sociální struktury“ (Kristeva 2004 [1974], s. 83). U textu-praxe lze pak hovořit, jako to už zaznělo, ve vlastním smyslu o vpádu sémiotické chóry, když se subjekt stává procesem, přičemž do této dynamiky překračování limitů (symbolična, sociálna, úžeji například literárních žánrů atd.) je vtaženo i tělo. Pojem textu je pro Kristevu i přechodem k revolučnosti značící praxe, text není ani (jen) uměním, ani (veškerým) diskurzem; „[j]de o praxi, kterou bychom mohli srovnat s praxí politické

²¹⁴ Přičemž při zkoumání textové geneze se uplatnil jen velmi omezeně (Hawthorn 2000, s. 141). Koncept fenotextu pak využívá Renate Lachmannová pro popis intertextové organizace textu, když se fenotext ve smyslu posttextu rozbíjí překrýváním s referenčním textem, přičemž výslednou kvalitou je intertextualita (Lachmann 1984).

revoluce: jedna uskutečňuje ve vztahu k subjektu to, co druhá zavádí do společnosti“ (Kristeva 2004 [1974], s. 13). Revoluce má samozřejmě svůj cíl v otřesu kapitalistického způsobu produkce a výrobních vztahů, které normativně rozvrhují subjekt ve vztahu k možnostem vypovídání o tělu, druhých a předmětech. Ocítáme se zpět u produktivity textu a jeho „nesrozumitelnosti“, „excesu“ vůči sociálním aparátům, který je otiskem procesů přesahujících komunikativní struktury subjektu.

Ve světle těchto poznámek se ukazuje, že klasická kategorie subjektu díla, implikovaného nebo modelového autora, spadá do sféry fenotextovosti. Zároveň ale nelze říci, že by jeho předpokládaný podklad – tzv. reálný, empirický, historický nebo psychofyzický autor – existoval prostě mimo text, naopak v něm a jeho prostřednictvím transkribuje, zapisuje a přeměňuje svou (takto procesuální) identitu. Proto tedy příčný, lomený vztah mezi genotextem a fenotextem (spíše než hierarchický, horizontální) upravuje i tvrzení o „vnitřetextové“ existenci postulované kategorie modelového/implikovaného autora. „Stále však trvá nutnost kladení vnitřního „vnějšku“ každé uzavřenosti, která bez toho zůstane právě pouhou uzavřeností, byť byla ve svém vnitřku neomezeně diferencovatelná; trvá nutnost její ex-centrace a vypracování dialektiky procesu probíhajícího mezi mnohačetnými a heterogenními univerzy,“ píše Kristeva v roce 1974.

Potřebujeme ještě učinit několik metodologických poznámek; je těžko posoudit verifikovatelnost tezí, které spočívají na silně figurativním psychoanalytickém terminologickém aparátu. Jeho „ucukávání“ z doslovnosti je pro psychoanalýzu určující (například: falus není penis, ale jakýsi princip v psychické „ekonomii“ subjektu, touha po matce/otci není skutečná sexuální „touha“ po rodiči, ale spíše primární pudová orientace v sociálních vztazích atd.). Kristeva se pak navíc snaží vyslovit nevyslovitelné, tedy charakter oscilace mezi tím, co lze myslet a vyjádřit, a „zdroji“ touhy dávat věcem jména, jako by existoval stav, kdy je věci neměly, a bylo možné jej nějak konceptualizovat (být pouze vzhledem ke stavu, kdy už je vždy svět pojmenovatelný).

Kristevy psaní tak lze z metodologických důvodů jen stěží využít pro jistou interpretační praxi (být o jisté náznaky jsme se pokusili). Sledování ozvuků sémiotična například v podobě samoučelných rytmických nebo tónických prvků v rámci určitého literárního díla znamená zaprvé zaznamenat jejich výlučnost a zadruhé jistou pravidelnost. Vytváří se tak, můžeme, říci jejich „dvojitou artikulaci“, a tak se navracíme (jak Kristeva dobře ví) řádu vypovídatelnosti a symbolična. Sémiotično, to, co rozrušuje symbolický řád jazyka v jeho čistě reprezentující struktuře, trhlínu jím prosvítající, nelze reflektovat v jisté recepci a interpretační praxi, protože se tak znovuustavuje v řádu symbolična obnoveným thetickým aktem. To je, myslím, řečeno v duchu Kristevy. Sémiotično zvlňující symbolické vypovídání jazyka lze tedy snad pouze registrovat v procesu jeho vzniku, jakoby jazyk *in statu nascendi*. V tom spočívá fascinace sémiotickými prvky v aktu čtení, které otřásají očekávaným, lze je ale „prožívat“ pouze ve vývoji značení jako chvění mezi označujícím a označovaným, automatizací a deautomatizací jako imitace nebo analogon genetických procesů jazyka. Jejich vyčlenění a přeuspořádání z nich vytváří nový kód.²¹⁵

²¹⁵ V tom se rozcházím s názorem J. Matonohy, který si představuje – a produkuje (Matonoha 2009) interpretační praxi, která by identifikovala jisté „tekuté“, plurální, posunuté, ztišené nebo hraniční kvality literárních textů konstituujících (u něj) *feminine écriture*.

V kontextu této práce se Kristeva jeví spíše jako radikální myslitelka sémiotična a tělesnosti (jak ji chápe Toril Moi) než jako „poslušná dcera“ Lacanova (jak ji přezdívá Pavel Barša), byť tento moment docility vnímáme též – například v pojetí „ženského“ a „mužského“ přístupu k *jouissance* – biologického a básnického, re-produktivního a kreativního. Kristeva ale myslí subjekt jako funkci promítnutí do řádu civilizace, v níž se pohybujeme, a v tom je pozoruhodná: neexistuje u ní v pravém slova smyslu (tak, že by mělo své bytí) předchozí esence (z níž se promítáme), ani „výsledný“ (tj. symbolicky výchozí) stav (například karteziánské ego), ale pouze proces tohoto promítnutí samotný, funkce pohybu odněkud někam. V tom spočívá i relevance uvažování Kristevy pro literární myšlení a teorii autorského subjektu, protože umožňuje vidět autorské subjekty a jejich narativní a lyrická ztělesnění („avatař“) jako variace a podoby signifikačního gesta, které je ustavující samo o sobě a má zároveň svou nefigurativně tělesnou dimenzi. V tomto kontextu tedy můžeme mluvit raději o signifikačním než o sémantickém gestu.

Benveniste precizně formuluje tezi, kterou můžeme považovat za jeden ze základních poznatků humanitních věd vůbec, totiž že jazyk není (pouhý) nástroj. Nejenže se jazyk (na rozdíl od nástrojů) vyznačuje artikulovatelností, obsahem a pomyslností (je materiální i nemateriální). U nástrojů (kolo, šíp, páka) si lze především představit moment nebo příběh jejich vynalezení a zhotovení jako něčeho, čemu dala vzniknout kultura a co v přírodě neexistuje. Takový moment nebo příběh u jazyka podle Benvenisteho nikdy neproběhl. „Jazyk je přirozeností člověka a člověk jej nezhotovil. Tíhneme neustále k oné naivní představě prvotního údobí, v němž hotový člověk narazil na druhého, stejně hotového člověka a mezi nimi se krůček po krůčku vypracovával jazyk. To je čirá fikce. Nikdy se nevrátíme k člověku oddělenému od jazyka a nikdy jej nespatříme při jeho vynalézání. Nikdy se nevrátíme k člověku o sobě, jak namáhá svůj důvtip, aby pochopil existenci druhého. Ve světě nacházíme už mluvícího člověka, člověka, který mluví k druhému, a jazyk je jeho definicí“ (Benveniste 1971 [1958], s. 728–729). Kristeva v tomto smyslu překračuje a zhmotňuje Benvenisteho fikci, umisťující onen moment nikoli historicky, ale psychoanalyticky – jako (neustálý) zrod mluvícího subjektu, překračování a porušování hranic mezi vyslovitelným a nevýslovným.

XVI. Dovětek: Fantom autora

Připadá mi podstatné zastavit se ještě u jevu, který můžeme nazvat návratem fantomu autora; krátce jej nahlédneme v díle amerického nového historika Stephena Greenblatta. Greenblatt píše v úvodu ke knize (nejen) shakespearovských studií s názvem *Shakespearovská vyjednávání* (Greenblatt 1988): „V literárním myšlení fungují renesanční umělci stejně jako renesanční monarchové: na jisté úrovni víme velmi dobře, že moc prince je kolektivním výmyslem, symbolickým ztělesněním touhy, rozkoše a potence násilí tisíce poddaných, cíleným výrazem složité sítě závislosti a strachu, tím, co spíše zastupuje než tvoří společenskou vůli. A přesto lze sotva napsat řádku o princovi nebo básníkovi, aniž bychom nepřijímali fikci, že moc pramení přímo z něj a že společnost z něj tuto moc čerpá. [...] Touží-li člověk, tak jako toužím já, znovuoživit tuto vyjednávání, sní o tom, že nalezne moment zrodu, chvíli, v níž ruka mistra tvaruje soustředěnou společenskou energii ve vznešený estetický předmět. Ale toto hledání je marné, protože chvíle zrodu není a není čirého aktu nespoutané tvorby. Namísto sálající geneze zahlédáte cosi, co se zprvu zdá mnohem méně oslnivé: prchavý, sotva patrný sled výměn, sítí směn a transakcí, přetlačovanou konkurenčních zobrazení, vyjednávání mezi akciovými společnostmi“ (tamtéž, s. 4, 7). Dokonce i tehdy, když odmítá člověka, nachází nový historik v dějinách konkrétního, vždy jednajícího jedince (byť třeba samou svou pasivitou), je to jedinec již vždy pohyblivý diskurzivními energiemi a kolektivní imaginací své doby, podmíněný „očekáváním své třídy, pohlaví, náboženství, rasy a národní identity“ (Greenblatt 2008 [1990], s. 196); jeho činy pak, „které se zdají být izolované, se ukáží jako složené z mnoha činitelů; zdánlivě osamělá moc jednotlivého génia se zjeví jako spjatá s kolektivní, společenskou energií; gesto vzdoru se může vřadit v širší proces ospravedlnění, zatímco pokus o stabilizaci řádu věcí může tento řád podvracet“ (tamtéž, s. 196–197, překlad upraven).

I autor, tvořící umělec se tak ve foucaultovském smyslu vždy už jeví jako produkt (i snad okrajověji, jakoby nechtěný, eratický spoluproduktor) dobové řeči, mimetických a společenských cirkulací a oběhů, možností reprezentace a výpovědí. Zrod nového historismu²¹⁶ jako spíše způsobu historiografického psaní než metodologie, psaní, které neodkrývá v dějinách kauzální logiku, nehledá původ či zdroj historických jevů, ani neodděluje okruhy kolování různých textových žánrů, promluv, praktik i hmotných předmětů, je determinován přinejmenším třemi hlavními myšlenkovými souvislostmi. Jednou je návaznost na Foucaultovo zkoumání diskurzu, jeho odkrývání různých diskurzivních vrstev jako čehosi existujícího simultánně (nikoli v sedimentech), tedy na Foucaultovu „archeologii vědění“.²¹⁷ Další vazbou je francouzská „škola Análů“, založená roku 1929 Lucienem Febvrem a Marcem Blochem, která zkoumá dějiny jako heterogenní strukturu propojující děje a pohyby nejrozumnějších oblastí (ekonomických,

²¹⁶ Mezi další přední představitele nového historismu můžeme řadit Catherine Gallagher(ovou), Thomase Laquera, Louise Montrose, Stephena Knappa, Jean E. Howard(ovou), Jonathana Dollimora nebo Petera Stallybrasse. Platformou nového historismu se stal mezioborový časopis *Representations*, založený roku 1983. Podrobný úvod ke směru představuje doslov Jonathana Boltona k výboru studií s názvem *Nový historismus* (Bolton 2008), doslov Martina Procházky v Greenblattově knize o dobývání Ameriky *Podivuhodná vlastnictví* (Procházka 2004), metodologii nového historismu se zabývá i rozvíjí ji Vladimír Papoušek (např. Papoušek 2006).

²¹⁷ Michel Foucault: *Archeologie vědění*, Praha 2002 [1969].

demografických, politických, kulturních atd.). Třetí návaznost je ta na Haydena Whitea a jeho pojetí metahistorie, které v základech každé historické interpretace minulého (historiografie) spatřuje narativní a tropologickou funkci řeči.²¹⁸

Specifický Greenblattův zájem o novověkou (*the early modern*), především alžbětinskou kulturu, o moc soudobých způsobů vyjadřování, narativních strategií, rozptýlených ideologických významových struktur i o formy institucionální moci, jako byly dvůr, církev, patriarchální rodina a koloniální správa, vychází z pozorování neustálé, cirkulující, „směnné“ povahy dobové řeči a diskurzů (včetně jejich gramatiky a lexikonu) i rituálních, náboženských i politických institucí tudorovské a Stuartovské Anglie. Vedle sebe se ocitají nejrůznější konkrétní promluvy, diskurzivní instituce i materiály a hmotné artefakty a Greenblattovu pojmovému jazyku dominují představy mimetického oběhu, společenské cirkulace, transakce, měny (*currency*) i vyjednávání. (Známým příkladem jsou katolická duchovní roucha, která se v kontextu protestantské Anglie ocitají sérií výměn na renesančním divadelním jevišti a spotřebovávají i vyzařují zde specifické rituální i profánní významy a energie.)

V citované úvodní kapitole *Shakespeareovských vyjednávání* se ale objevuje ještě něco jiného, a to hned v jejím incipitu: „Na počátku byla má touha hovořit s mrtvými. [...] I tehdy, když jsem nevěřil, že mrtví mě uslyší, a i tehdy, když jsem věděl, že mrtví nemohou mluvit, byl jsem si jist, že s nimi mohu znovu rozmlouvat. A i když jsem pochopil, že i v nejsoustředěnějších chvílích naslouchání, slyším jen svůj vlastní hlas, ani potom jsem svou touhu neopustil. Je pravda, že jsem slyšel jen svůj vlastní hlas, ale můj vlastní hlas byl hlasem mrtvých, protože mrtvým se podařilo zanechat po sobě textové stopy a tyto stopy se ozývají v hlasech živých. Mnoho z těch stop zní jen slabou ozvěnou, každá z nich ale, i z těch nejnicotnějších a nejnudnějších, obsahuje nějaký úlomek dávného života“ (Greenblatt 1988, s. 1).

Zde se míní i jistá tělesná dimenze stop minulého, neboť znaky, které nemateriální reprezentační systémy uvádějí v oběh a které se též ocitají v neustálém kontaktu s materialitou, získávají smysl a sdělnost proto, že obsahují, jak říká Greenblatt, „kousky a útržky lidské zkušenosti“, že jsou touto materialitou, jako mince, „ohmatané“. Je tu i dimenze tělesně a pocitově zakoušeného impulsu, údivu, hrůzy, touhy, která nutí lidi vyprávět – i s údivem naslouchat. „Pro Greenblatta je text stopou, která nevede pouze k jiným znakům, ale k představitelné možnosti události, citu, gesta, strategie situovaných v minulosti. Texty nejsou zašifrovaná mystická poselství minulosti či ostendující se senzace, hra vyplývající z aktuálního uchopování znaků, ale signa reálného historického pohybu“ (Papoušek 2006, s. 184). Greenblattovský nový historismus se tedy zajímá o směnu a kolování významů a předmětů, charakteristické pro dané období, přičemž právě propojení hmotného a nehmotného je stěžejním rysem nejen této metodologie, ale fenoménu „kultury“ vůbec; zde se úzce stýká a prolíná se směrem leckdy považovaným za synonymní, tj. kulturním materialismem.

Proto přes výchozí vědomí o nahodilé nebo „eratické“, můžeme-li to tak nazvat, úloze subjektu nebo „individua“ vůči dějinám,²¹⁹ se nakonec Greenblatt ohlíží po

²¹⁸ Souvislostí je mnohem více: Clifford Geertz, Louis Althusser, Herbert Marcuse nebo Marx v podání Theodora Adorna a pak ovšem nesčetní badatelé renesanční kultury a literatury (za všechny: E. K. Chambers, G. B. Knight, Frank Kermode, Stanley Wells).

²¹⁹ Pojem individua, „individual“, „individuum“, který se v angličtině ujímá v průběhu 17. století, od počátku neznámá nikterak „jedince“, ale naopak cosi – obzvláště ve spojení s jedností Svaté Trojice (tak

auctorovi jako zemřelém a snaží se jej, věren své profesi „středostavovského, placeného šamana“ (Greenblatt 1988, s. 1) vyvolat. Děje se tak v knize *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare* (2007 [2004]),²²⁰ v níž spíše než „vcítění se“ do autora performuje Greenblatt „citátovou“ strategii pohybu mezi dobovými diskurzy a jejich soubory reprezentací, při nichž re-interpretuje i nezakrytě konstruuje ze stop poetické, politické, ideologické, a při tom všem zcela soukromé gestace neustále hypotetizovaného člověka-Shakespeara.

V kapitole „Rozmluvy s mrtvými“ se vrací i k tomu, na co narazil již ve své knize *Hamlet v očistci*, totiž k jistému paradigmatickému zlomu pro reformaci zmítanou alžbětinskou imaginací v mentálním vyrovnávání se se zemřelými. Greenblatt v *Hamlet in Purgatory* (2001) vypráví podrobný příběh vzestupu a pádu představy očistce jako víry i (pro katolickou církev) lukrativní instituce. V první kapitole se Greenblatt věnuje traktátu londýnského právníka Simona Fische, vydaného pod názvem *Prosba za žebráky* v roce 1529; Fish lamentuje nad tím, že peníze, které by mohly být darovány chudým, se investují na „krvavé večere“ katolické církve, která ožebračuje lidi o milodary pro krácení pobytu zemřelých duší v očistci. Greenblatt ukazuje, jak očistec zaujímal ústřední místo v široké síti institučních rituálů a zvyků, které umožňovaly vyrovnávat se se ztrátou blízkého člověka tím, že pro něj vymezily prostor, v němž se vysvětlovala tíživá přítomnost mrtvých a poskytovala substance pro výjevy imaginace a paměti. Zjevování mrtvých v podobě přízraků a vyplácení almužen církvi tak vzájemně zakládalo materiálně-imateriální systém recipročního psychického a ekonomického vyrovnávání. Protestantští kritikové katolické církve demaskují tento prostor a tyto duchy jako ekonomický a ideologický podvod, pouhou „báji“, „báseň“, divadlo, „vzdušné nic“ („airy nothing“). V roce 1563, rok před narozením Shakespeara angličtí protestantští reformátoři definitivně očistec zakázali jako duchařský podvod, který přiváděl obrovské sumy peněz do pokladen katolické církve, sponzoroval její zcela hmotné statky a zakládal celé institucionální předivo zneužívání milodarů a korupce. Zároveň a náhle však zmizí i cosi jiného: imaginativní a imaginární prostor pro vzpomínání na zesnulé a jejich postupné předání a přepuštění spáse, místo pro psychické vyrovnávání se se zemřelými, v němž se mohou zjevovat i v podobě duchů. Greenblatt sleduje, jak tento ikonoklastický akt anglikánské církve vytváří průrvu v kulturním a duchovním životě alžbětinců a jak ta se pak zaplňuje na renesančním jevišti. Během padesáti let po anglikánské reformaci zaplavují renesanční divadlo přízraky, z nichž nejslavnější je duch Hamletova otce a jehož poslední slova nepatří mstě, ale výzvě k nezapomenutí („Remember me“).²²¹ Greenblatt pak pozoruje, jak hra systematicky inscenuje narušování, rozleptávání a desakralizaci víceméně všech rituálů zvládání zármutku, od toho, že smuteční pokrmy se použijí při svatebnímu obřadu, přes roztržku nad Oféliiným pohřbem po ustavičné nabádání Hamleta, aby přestal držet smutek.

I v knize *Will in the World* se objevuje duch; je to (zcela ne(post)strukturalisticky řečeno) duch autora, nutno ovšem dodat, že v neustálých pochybách a otázkách

se používá již ve středověku slovo „individually“ – ,co zahrnuje více částí, což je význam, který z něj nikdy nevymizel (Stallybrass 1992).

²²⁰ Česky vyšlo s nešťastným titulem *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže* (Greenblatt 2007 [2004]).

²²¹ Podobně chápají nejslavnějšího ducha světové literatury René Girard (*Divadlo závisti*, 1991) a Eric Gans (*Originární myšlení: Základy generativní antropologie*, 1993), pro něž je též msta druhotná vůči zamítnutí nebo odkladu msty (Goldman 2001).

konstruovaný duch autora, Greenblattova Willa Shakespeara. Greenblatt na jedné straně pečlivě používá soudobé zmínky o Shakespearovi, dramatikovy majetkové transakce, „doklad o povolení k sňatku, záznamy o křtech, seznamy obsazení her, v nichž je uveden jako účinkující, daňové stvrzenky, banální místopřísežná prohlášení, platby za služby“ (Greenblatt 2007 [2004], s. 6) i zajímavou poslední vůli a závěť (svou „druhou nejlepší postel“ odkazuje manželce). Vedle těchto (samo o sobě nudných) byrokratických záznamů ovšem reaktivuje Greenblatt i celý archivní a historiografický aparát, a to vše pak stojí ve stálém kontrastu k úryvkům z Shakespearových her, přičemž vzniklý prostor – tak jako Červenkův „svět hry s fikčním světem“ – vyplňuje pečlivá, tázavá a hlavně obrazivá práce Greenblattova vyprávěckého a komentujícího hlasu. Stojí tu vedle sebe líčení popravy židovského lékaře, jehož proslov pod šibenicí pobavil přihlížející Londýňany, a tragikomický konec Shylocka v *Kupci benátském*; slavnosti na hradě Kenilworth pro královnu Alžbětu, na něž shodně shlíželi vznešení hosté i užaslé diváctvo z lidových vrstev, a ozvěny těchto představení ve *Snu noci svatojánském* a *Večeru tříkrálovém*. V kapitole „Rozmluvy s mrtvými“, abychom se vrátili, se pak paralelně rozehrává pohřbívání Hamleta, smrt Shakespearova jedenáctiletého syna Hamneta, implikace tajně katolického vyznání Shakespearova otce a z úvodu k celé knize ještě přeznívající tematizace smrti Greenblattova vlastního otce:

„Shakespeare se nepochybně vrátil do Stratfordu roku 1596 na pohřeb svého syna. Pastor, jak vyžadovaly předpisy, vyšel tělu naproti ke vchodu na hřbitov a doprovodil ho ke hrobu. Shakespeare tam nejspíš stál a poslouchal slova předepsaná pro protestantský pohřební obřad. Zatímco na tělo dopadala hlína – kterou házel otec nebo snad jeho přátelé – pastor deklamoval: ‚Neboť se zlíbilo Bohu všemohoucímu v jeho velkém milosrdenství vzít k sobě duši našeho milovaného zesnulého bratra, poručíme nyní jeho tělo zemi, zem zemi, popel popelu, prach prachu; v jisté naději na vzkříšení k životu věčnému.‘

Byl pro Shakespeara tento prostý výmluvný obřad dostatečný, nebo se trápil pocitem, že ještě něco chybí? ‚A jaké budou další obřady?‘, ptá se Laertes u hrobu své sestry Ofélie; ‚A jaké budou další obřady?‘ [...]. Oféliin pohřeb byl zredukován, jelikož je v podezření, že spáchala hřích sebevraždy, a Laertes je povrchní a unáhlený. Otázka, již opakovaně vznáší, však zaznívá celou hrou a vyjadřuje obavy, které přesahují meze *Hamleta*. Celý vztah mezi mrtvými a živými byl změněn v průběhu doby, která byla ještě v živé paměti. V Lancashiru, ne-li někde ještě blíž domovu, možná Shakespeare viděl zbytky starých katolických obyčejů: svíce hořící dnem i nocí, všude kříže, bez přestání vyzvánění zvony, blízké příbuzné, kteří nařikali a křížovali se, sousedy navštěvující mrtvého, kteří nad tělem odříkávali Otčenáš nebo De Profundis, almužny či jídlo rozdávané na památku mrtvého, pastory, jimž se platilo, aby sloužili mše pro ulehčení nebezpečné cesty duše očistcem. Všechny tyto praktiky se staly terčem útoků a byly omezeny nebo zcela zrušeny. Především bylo nyní nezákonné se za mrtvé modlit“ (Greenblatt 2007 [2004], s. 270–271).

Ve světle tohoto exkurzu se jeví Greenblattova práce *Will in the World* jako návrat autora v podobě fantomu, přízraku, ducha, s nímž kritik nevede imaginární dialog, ale vyplňuje imaginativní prostor, který objektivní literární věda – podobně jako raně novověcí reformátoři – vyloučila ze světa živých. Přesto sám tento lomený ne-dialog zachovává (domnívá se zachovávat) stopy čehosi před sebou – nebo možná po sobě (nikdy si nemůžem být zcela jisti). Ontologickou rovnoprávnost veškerých promluvových

stop přitom doplňuje sebereflexivní promýšlení různých časových metalepsí, trasování kontinuit i diskontinuit.²²²

Toto Greenblattovo gesto, jímž je obezřetně a se vší narativní autoritou přivlastněn a vyvolán „autor“, je přitom neustále třeba doplňovat vědomím transformativní moci řeči, jak o ní uvažuje Paul de Man: v pohybu figurace, „nekonečné *prosopopoeii* mrtvým dáváme tvář a hlas, jimiž vzápětí vyprávějí alegorii vlastního skonu a umožňují nám je hned zase oslovit [...] Nemůžeme se ptát, proč chceme, jako subjekty, dávat věcem význam, protože my sami jsme samou touto otázkou definováni“ (de Man 1986, s. 122, 118). Je to ostatně právě de Man, o němž Jacques Derrida říká: „On sám je mrtev, a přesto prostřednictvím ducha vzpomínek a textu žije mezi námi [...] hledí na nás. Mluví k nám a mezi námi. Dává nám mluvit o nás, umožňuje nám mluvit k nám. Mluví k nám a mluví námi“ (Derrida 1988, s. 593). Nakonec „vždy“ zůstává text jako svědectví ‚autora‘ o kontaktu se svou vlastní smrtí a jazyk jako prostor, v němž se vracejí duchové „mrtvých“, což je totéž jako ony až snad příliš euforicky jmenované a vyvolávané ‚stopy‘ žité zkušenosti.

²²² Příkladem ontologické časové metalepse, chronologii nerozlišujícího intertextuálního a interdiskurzivního přístupu v Greenblattově díle může být studie „Pěstování úzkosti“ z *Shakespearovských vyjednávání*; tam text baptistického reverenda Francise Waylanda z roku 1831 o pěstování lásky (patnáctiměsíčního) syna k otci vyhladověním nemluvněte může „zakládat“ i zpětně nasvědčovat koncepty klíčové pro interpretaci Shakespearova dramatu z počátku století 17., *Krále Leara*; Greenblatt tak aktivně demonstuje (zde, jak bylo pozorováno, značně svévolně) „prolnutí horizontů“ (byť sám si návaznosti na recepční školu vědom není; viz Bolton 2008).

XVII. Závěr: Autorský subjekt jako gesto, stopa, hypotéza

Narazili jsme zde na pojem stopy, který zřetelně referuje k myšlení Jacquesa Derridy. U něj odkazuje stopa k celé řadě otázek spjatých s jeho kritikou logocentrických tendencí²²³ západní civilizace, „farmakonu“ písma jako léku i jedu, zakládající opozice mluvené – psané nebo metafyziky přítomnosti (Derrida 1999 [1967]), 1993a [1972], 1978 [1967], 1981 [1972]). Například tam, kde Platón ústy Sókratovými v dialogu s mladíkem Faidrem hájí mluvenou přítomnost jako přímé, nezprostředkované a písmem nepokažené a nezrcizené vyjádření pravdy a autorského vědomí, narušuje vždy už výklad sama instituce textu, psaní a dvojznačnost slova farmakon. Derrida (1981 [1972]) sleduje, jak nejen ve světle pragmatické překladatelské praxe, ale v samotném pohybu textu, jeho sémiózy a procesu čtení se tyto smekavé a víceznačné významy pojmu (jed versus lék) na jednu stranu ustalují v jednom, či druhém smyslu, na straně druhé vždy vtahují do hry onen „druhý“ význam. Derrida vedle Platónova (i vlastního) rozehrávání slovtvorného potenciálu slova farmakon v textu nechá vplynout do této sémantické diseminace i slovo *farmakos*, totiž obětní beránek. Oním obětním beránkem, *farmakonem*, suplementem, jehož „stigmatizací“ je podmíněna celá západní logocentrická kulturní tradice, je právě psaní (srov. Johnson 1981). Derrida zde miní ukázat nikoli jen to, že samo „médium“ předchází vždy svůj „originál“, řeč, a není tedy druhotné, nýbrž že samy významy se v řeči (mluvené či psané) konstituují na základě strukturování, vzájemných vztahů odlišnosti, diferování, kterou se vše řečené/psané zároveň nevyhnutelně uvádí v nekončící pohyb posouvání a odkládání finálního významu.

Derrida pak dovádí své úvahy dále, když ukazuje, že modelem difference (*différance*) nakonec nemůže být ani pouze fonologie (neslyšitelné dělení distinktivních rysů), ani samo lišení písma, *écriture* – pokud by bylo chápáno v opozici k mluvenému. Difference (*différance*) tak odkazuje k samé podmínce vnímání něčeho jako něčeho, protože *každá řeč* je proces neustálého se a nekončícího vzájemného odkazování a odlišování se. Jak shrnuje Petříček: „Protože „difference“ v tomto silném smyslu diferencuje jak systém jazyka mluveného, tak i jazyka psaného, proto ji Derrida nejčastěji naznačuje prostřednictvím termínu *l'écriture generalisée*. To ale nemá znamenat, že by dominantním modelem teď byla psaná řeč, nýbrž to, že v diferenci, která rozlišuje (a to zcela obecně), je něco, k čemu lze odkázat skrze termín *écriture*, což ale znamená, že od tohoto okamžiku je už nemožné tento francouzský termín překládat, protože má implikovat celý trs konotací: grafein, scribere-scriptura-scriptum; obecně nějak konotace ke „grafismu vůbec“, k principu grafismu, k podmínce možnosti jakéhokoli „grafismu“ – ať už grafismu grafického či textového [...] Jde tedy o rovinu tak chápané difference, že její stopou (*trace*) je to, o čem říkáme, že to vůbec jest, a která právě proto není nic, o čem můžeme říci, že jest, protože to je jen a jen čistý rozdíl: difference jako čistý rozdíl, distinktivní rys neboli *trait*, stopa jakožto *trace* jsou tři poukazy k tomu, co má Derrida na mysli, mluví-li o generalizované, to jest co nejobecnější diferenci, resp. *écriture*“ (Petříček 2006, s. 34–35).²²⁴

²²³ E. Volek se vyslovuje pro užívání spojení „logocentrické tendence“, protože rozšířit logocentrismus na celou západní metafyziku a myšlení je podle Volka od Derridy „troufalé“ (Volek 2009).

²²⁴ Tomuto pojmu stopy se věnuje Derrida v knize *Psaní a difference* (anglicky *Writing and Difference*, 1978) v polemice s Freudem, který chápe stopu jako „neúplně“ smazanou značku původní události v nevědomí, vytěšněné a vymazané z vědomí.

Petříček se ale v již zmiňované úvaze („Svět jako analogon obrazu“) vydává ještě o krůček jinam. Není-li grafická substance pouze věcí písma a textu, v jisté rovině lze podle něj myslit i předchůdnost protikladu grafické a fónické substance. Objevuje se tak i difference taková, že předchází opozici nejen mezi mluvenou a psanou řečí (tak jak ji dekonstruoval Derrida gramatologií společně s post-strukturalistickým myšlením například Kristevy nebo Barthesa), ale i mezi slovem a obrazem. Zde se u Petříčka objevuje pojem čáry, kterému v souvislostech diferování dává dva smysly: 1) čára jako hranice, rozdíl, difference, 2) čára jako tah, *trait* (rys, rýsování), *trace* (trasa). V prvním smyslu je čistým rozdílem, který rozlišuje něco od něčeho jiného, rozrušuje čistou jednostejnost, zároveň jsa „ničím“. „Je nemožné nakreslit ji a napsat, protože vždy již „byla“ zde; je to minulost, která nikdy nebyla (a nebude) přítomností. Vnímající či myslící pohybujeme se vždy už v rozlišeném a věci či méně identifikovatelném světě; výkon rozlišení sám (ač můžeme předpokládat, že se stále děje) je stále – řečeno výrazem německé romantiky a romantické filosofie – unvordenklich, je nepamětný“ (tamtéž, s. 36).

Čára ve smyslu tahu je ovšem ještě něco jiného: je to tendence, inklinace, usměrnění síly, tenze, silokřivka, která je však sama neviditelná. „[I] ona je principium: počátek řádu, počátek uspořádání, které je v ní v zárodečné formě uloženo tak jako určitý rytmus, naznačený již elementárním tahem“ (tamtéž, s. 37). Tento druhý smysl čáry jako tahu, myslím, vysvětluje rozdíl, který v našich úvahách dosud implicitně ležel mezi Derridovým a Greenblattovým myšlením stopy. Čára-tah vysvětluje rozdíl mezi myšlením difference jako něčím, co leží mimo protiklad materiálního a imateriálního, a myšlením stopy jako lomené, „smazané“, sotva zřetelné znovuzjevení materiality „původní“ události. Je to právě tato představa tahu, kterou chceme spojit s pojmem gestičnosti, kterou se vždy konstituuje již další text/obraz. Právě v tomto „tahu“ je založena možnost myšlení Greenblattova mimetického, společenského „oběhu“ a cirkulace a zároveň i přivolávání „obrazu“ autora z textů. Je to obraz jako analogon v silném slova smyslu (jako „princip“, který vlastně máme stále nějak před očima nebo jej stále slyšíme – ač je sám neslyšný a neviditelný). Autor-hypotéza má – v jistém interpretačním modu ovšem – tendenci, úsilí být autorem-tahem, autorem-stopou.

Viděli jsme, a zvláště zřetelně se to objevilo u Umberta Eka, že pojem modelového autora (a s ním paralelních pojmů subjektu díla nebo implikovaného autora) je ve své podstatě určen opozicí přítomnosti mluveného a nepřítomnosti psaného. U Eka se ukázalo, že tehdy, když text byl pochopen jako „zpráva v lahvi hozená do moře“ a stal se veřejným a cirkulujícím (proti „referenčním sdělením“), že právě tehdy se rodí subjekt textu jako modelový autor. Tato představa vychází, jak jsme viděli u Derridy, z logocentrické opozice psanosti a mluvenosti (která má k dispozici údajně význam ukotvující redundantní postupy a zpětné vazby). Proti tomu Derrida nebo Stanley Fish dekonstruují opozici orální versus psaná komunikace; u Fische se tak objevuje teze, že „všechny texty jsou stejnými sirotky“. Fish (2004) uvádí (v jeho oblíbeném anekdotickém duchu) za příklad komiks v *New Yorkeru*, který zobrazuje muže, kterak hledí na televizi, a u něj stojící manželku, hubující: „Vypadáš, že se omlouváš, chováš se, jako by ses omlouval, říkáš, že se omlouváš, ale neomlouváš se“ (tamtéž, s. 12). Fish vposledku (s Derridou) dekonstruuje celou dichotomickou taxonomii mluvenosti a psanosti, kdy jsou u Johna Searla na jedné straně seřazeny doslovnost, určenost, syrová fakta, reální lidé, přímé řečové akty, reálné objekty, explicitní performativ, lokuce,

význam, percepce, reálná zkušenost a na straně druhé: metaforičnost, neurčenost, institucionalizovaná fakta, fikční postavy, nepřímé řečové akty, implicitní performativ, iluze, označování, interpretace, estetická zkušenost. Tedy i: přítomnost, mluva, realita, historický autor proti nepřítomnosti, psanosti, textu/fikci, subjektu autora. Pro důkladnější zpochybnění této opozice, je třeba připomenout, že u Fisha je význam vždy předurčen situací, v níž promluva probíhá, a kontextem, v němž je vnímána. Fish *explicite* odmítá hierarchii nebo pořadí význam, kontext, ale i opačné, kontext, význam: „obě činnosti (rozpoznání kontextu a utváření smyslu) se odehrávají současně“ (Fish 1980, s. 313). „Vyslovená slova jsou okamžitě vnímána v rámci jistého souboru předpokladů o tom, odkud by daná slova mohla vycházet“ (tamtéž, s. 316). Fish tedy zdůrazňuje jak procesualnost stváření i interpretace významů, tak zároveň společenskou podmíněnost kontextu jako apriorní struktury norem. Ocítáme se zde již na „nižší úrovni“ pragmatiky, která, jak ukazoval Charles S. Peirce, má schopnost proces nekonečné sémiózy jednak dočasně zastavovat, jednak znovu uvádět v pohyb.

Po zpochybnění opozice veřejných a referenčních i psaných a mluvených textů je třeba na úrovni principia přiznat, že všechny texty, všechny promluvy jsou z pohledu *écriture generalisée* „stejnými sirotky“, že ale, na pragmatické, na materiální, na historické úrovni, je z jejich stavu osíření vyvolávají výkony řeči a jazyka. V tahu stop (*traces*) se inscenuje každý další text jako neparafrázovatelná „událost“, i ve své nutné eratickosti a nahodilosti. Fish ovšem, vrátíme-li se k textům, které se obvykle označují jako literární, jako by nebral v potaz samo úsilí o zahlédání „tahu“, jak se jeví ve stopách a záhybech *écriture* literárního textu. Přitom je to ovšem náš pragmatický postoj „zvýšené“ pozornosti, který tyto tahy v jejich eratických záhybech (ať záměrných nebo nezáměrných – například přeryv řeči v Holanově posledním verši *Terezky Planetové* se zdá být spíše oním prvním) umožňuje zhlédnout, konstruovat a re-inscenovat.

Je příznačné, že literární věda, filosofie i lingvistika musejí poukazovat ještě na nějaký prostor a hranici „za“, „nad“ (opozicí psané – mluvené) nebo „pod“ ve zvažování autorského subjektu. Řekli-li jsme na začátku, že subjektem textu naráží tradiční sémiotika na své hranice, platí to i pro (literární) vědu obecně; nikoli před hranicí, nikoli za hranicí, ale dle ní na hranici – jako neustálé přecházení mezi „před“ a „za“ – ale zároveň úsilí o zahlédání souvislosti tahu – může být právě onou jedinou skutečnou podmínkou poznání. Jen na těchto hranicích a jen v těchto pochybnostech lze připustit jakousi hypotetizaci autora. Myšlení Derridy, Barthesa nebo Greenblatta nemůže v této oblasti poskytnout přímo, interpretačně využitelné pomůcky a závěry, může ale nabízet, a nabízí, modely pro postupy těchto pochyb. V tomto, jak jsme to nazvali, modu obezřetnosti, se vztah autor – čtenář nejeví ani jako vztah produkující – produkované, ale ani naopak produkované – produkující, přičemž vnitřní rozpornost gesta – eratický smysl – je to, co „umožňuje“ přecházet od jednoho k druhému; je to dáno bytím člověka v jazyce, v němž je vždy už cosi neprůhledného. Literární text takto osciluje mezi efektem syntetizovatelnosti různých p(r)ostupných pozic, vědomí a hlasů (syntetizovatelnosti, která je v našem pojetí vždy funkcí vnímatele) a nemožností jejich syntézy, simultaneity a splnutí.

Shrnutí

Předložená práce představuje myšlení autorského subjektu literárního textu, na něž, jak jsme průběžně registrovali, z jedné strany naléhá imaginární, tušený pocit autora a autora jako lidského původce, nositele konkrétní, živé, žité zkušenosti a dokonce jako počátku smyslu, a ze strany druhé filozofické myšlení subjektu, který se v postkartezíánské tradici uvažování Friedricha Nietzscheho, Sigmunda Freuda nebo Jacquesa Lacana chápe jako rozdělený, necelostný, ne-vědomý. Snažili jsme se důkladně reflektovat pojmy autorského subjektu, subjektu díla, implikovaného autora a obecně textového subjektu v kontextech myšlení strukturalismu, fenomenologie, hermeneutiky, sémiotiky i poststrukturalismu, přičemž jsme pozorovali, jak v jakémisi opakovaném, znovurozhrávaném pohybu se autor stává interpretovaným ve chvíli, kdy měl být určen, kategorizován a objektivizován (takto například u Umberta Eka, Wayne C. Booth a – tam ovšem se soustavnou sebereflexí – Miroslava Červenky).

V dialogu s texty Jana Mukařovského, Émila Benvenista, Michaila M. Bachtina, Miroslava Červenky, Zdeňka Mathausera, Petra A. Bílka, Rolanda Barthesa, Jacquesa Derridy, Miroslava Petříčka, Michela Foucaulta, Wayne C. Booth, Gerarda Genetta, Wolfganga Isera, Paula Ricoeura, Umberta Eka, Julie Kristevy a Stephena Greenblatta jsme se snažili rozvážit, jak lze myslet „uvnitř“ a „vně“ literárního textu, kdo nebo co vypovídá a kdo nebo co je vypovídán, jak přesně lze minit vztah mezi „textovým subjektem“ a „mimotextovým jedincem“, jak lze chápat a uchopovat v textu a textem se zjevující významovost. Náš důraz na recepční stranu oné zvláštní, literární, „nekomunikativní komunikace“ předpokládal i úsilí ze strany čtenáře dobrat se smyslu; pozorovali jsme (a implicitně reflektovali vlastní hermeneutickou strategii), jak právě v tomto pohybu čtení vyvstavší lakuny a trhliny se jeví provokovat k interpretaci jako dění, v němž se sebe-reflexivně „zpřítomňuje“, „ztělesňuje“ věcná denzita, neprůhlednost značení. Tato naše vlastní koncepce se utvářela v dosahu pojmů, jako jsou sémantické gesto, nezáměrnost, *écriture*, stopa, sémiotično nebo společenská cirkulace; vyplynulo z nich pojetí, v němž se autorský subjekt nejvíce jeví jako funkce literárního textu, sub-iectum, ale jako gestičnost, v níž je ovšem maně vepsána její nahodilost, kontingence, eratický smysl. Tato inherentní rozpornost procesů značení se promítla i do našeho rozvrhu subjektů autorství; ten registruje pnutí mezi deantropomorfními vjemy, které má „na svědomí“ povaha *écriture*, charakter pohybu psaní, recepční textace na jedné straně a tušením antropomorfního původu reakcí četby, živých hybností simultánního „zpřítomňování“ textu a odkládání jeho „smyslu“ na straně druhé. Takto se autor může jevit, jak jsme se Stephenem Greenblattem pozorovali, jako „stopa“, rezonující hlas, imaginární re/materializovaná „přítomnost“ nebo s Julií Kristevou vryp tělesné dimenze vypovídajícího subjektu. Právě Kristevy vztahování pojmů chóry a *jouissance* k básnické řeči a jevům fenotextovosti a genotextovosti silně problematizovalo přísné oddělení subjektu díla od historického individua. Nahlédli jsme, že zatímco v Greenblattově pojetí stopy se uchovává vědomí materiality, tělesnosti a „ohmatanosti“ (což snad přirozeně vyplývá z jeho novohistorizujícího přístupu), v Derridově uvažování je stopa (*trace*, *trait*) spíše čirou diferencí, *differance*, která odkládá i onu „základní“ dichotomii materiálního a imateriálního. V poslední kapitole jsme však s pomocí Petříčkovy úvahy „Svět jako analogon obrazu“ chtěli prokázat, že svou bytí/z(ne)přítomněnou materialitou se autor-stopa, autor-tah, autor-gesto (gesto, které máme podobně „jako grafem“ stále před očima)

zakládá až na té úrovni *différance*, na niž se jeví písmo a psaní (nyní už ale nestojící proti mluvě, proti zvuku) i obraz.

Naše pojetí se zčásti vzpouzí otázkám, které v souvislosti s literárněteoretickou kategorií interního autora zazněly v Úvodu; přesto, pokud bychom na ně měli mechanicky odpovědět, snad nějak takto: autorský subjekt neleží na žádné rovině textu, nýbrž je vyvoláván z pohybu textu, jeho sebe-rozporné gestičnosti jako stále „zpřítomňovaná“, stále však též odkládaná hypotéza, dojem i obraz. Nelze přitom rozlišit „vstupní“ a „výstupní data“: prostřednictvím hlasů, tváří, vědomí vypravěče, mluvčích, postav v literárním textu se kruhově (jak již upozornil Miroslav Červenka) ustavují vztahy mezi bytostmi představenými a reálně tělesnými. Pnutí mezi pocitem reality a ireality literárních simulací se zvláště koncentruje v denzních, literárních textech, jejichž *écriture* je prostoupena vícehlasou, dialogickou stopou, a to jak v narativech, tak v žánrech lyrického básnictví. Z gestičnosti vyvstalý obraz autora není sebe-projekcí autora v díle, ani komunikačním analogonem implikovaného čtenáře, dokonce ani „partnerem“ v dialogu, nechápeme-li takový dialog jako ozvěnu vlastního hlasu v rozmluvě s „mrtvými“; co oživuje tuto rezonanci, je *energia* společenské mimetické cirkulace, denzita, zpřehýbanost textu, která se ovšem jeví jen v jistém recepčním postoji, který na ni lomeně, bočně, šikmo vrhá zneprůhledňující světlo.

Literatura

Prameny

- BORGES, Jorge L. (1970). *Labyrinths*. Přel. J. E. Irby. Harmondsworth : Penguin Books.
- FOWLES, John (2007 [1979]). *The French Lieutenant's Woman*. London : Vintage.
- HOLAN, Vladimír (1999). *Jeskyně slov*. Ed. V. Justl, P. Chalupa. Spisy, svazek 1. Praha : Paseka.
- HOLAN, Vladimír (2000). *Lamento*. Ed. V. Justl, P. Chalupa. Spisy, svazek 3. Praha : Paseka.
- HOLAN, Vladimír (2002). *Příběhy*. Ed. V. Justl, P. Chalupa. Spisy, svazek 7. Praha : Paseka.
- HRABAL, Bohumil (1989). *Obsluhoval jsem anglického krále*. In týž. *Tři novely*. Praha : Československý spisovatel, s. 131–320.
- KUNDERA, Milan (1968 [1967]). *Žert*. Praha : Československý spisovatel.
- NABOKOV, Vladimir (2006 [1957]). „Sestry Vaneovy“. Přel. P. Dominik. In týž. *Povídky* 3. Praha – Litomyšl : Paseka.
- ŠKVORECKÝ, Josef (1996). „Divák v únorové noci“. *Neuilly a jiné příběhy*. Praha : Ivo Železný, s. 61–97.

Citovaná a použitá literatura

- ALTHUSSER, Louis (1984). *Essays on Ideology*. Přel. B. Brewster, G. Lock. London : Verso.
- ATTRIDGE, Derek (1997). „Roland Barthes's Obtuse, Sharp Meaning and the Responsibilities of Commentary“. In *Writing the Image After Roland Barthes*. Ed. Jean-Michel Rabaté. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, s. 77–89.
- ATTRIDGE, Derek (2004). *The Singularity of Literature*. London : Routledge.
- BACHTIN, Michail M. (1971). *Dostojevskij umělec: K poetice prózy*. Přel. J. Honzík. Praha : Československý spisovatel.
- BACHTIN, Michail M. (2007 [1965]). *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Přel. J. Kolár. Praha : Argo.
- BAKER, John R. (1973). „From Imitation to Rhetoric: The Chicago Critics, Wayne C. Booth, and *Tom Jones*“. *Novel: A Forum on Fiction* 6, č. 3, s. 197–217.
- BAL, Mieke (1981). „The Laughing Mice, or: on Focalisation“. *Poetics Today* 2, č. 2, s. 202–210.
- BAL, Mieke (1985). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto : University of Toronto Press.
- BARŠA, Pavel (2002). *Panství člověka a touha ženy: feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem*. Praha : Sociologické nakladatelství.
- BARTHES, Roland (1976 [1973]). *The Pleasure of the Text*. Přel. R. Howard. London : Cape.
- BARTHES, Roland (1977 [1968]). „The Death of the Author“. Přel. S. Heath. In *Image Music Text*. Ed. S. Heath. New York : The Noonday Press, s. 142–148.
- BARTHES, Roland (1977 [1970]). „The Third Meaning. Research note on some Eisenstein stills“. Přel. S. Heath. In týž. *Image Music Text*. Ed. S. Heath. New York : The Noonday Press, s. 52–68.
- BARTHES, Roland (1977a [1971]). „From Work to Text“. Přel. S. Heath. In *Image Music Text*. Ed. S. Heath. New York : The Noonday Press, s. 155–164.
- BARTHES, Roland (1977b [1971]). „Change the Object Itself. Mythology Today“. Přel. S. Heath. In *Image Music Text*. Ed. S. Heath. New York : The Noonday Press, s. 165–169.
- BARTHES, Roland (1994 [1970]). „Třetí smysl. Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna. Přel. P. Maydl. *Illuminace*, č. 1, s. 61–75.
- BARTHES, Roland (1997 [1953]). *Nulový stupeň rukopisu*. In týž. *Kritika a pravda*. Přel. J. Čermák, J. Dubský, J. Štěpánková. Praha : Dauphin.

- BARTHES, Roland (2002 [1966]). „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“. Přel. J. Fryčer. In *Znak, struktura, vyprávění*. Ed. P. Kyloušek. Brno : Host, s. 9–43.
- BARTHES, Roland (2004 [1957]). *Mytologie*. Přel. J. Fulka. Praha : Dokořán.
- BARTHES, Roland (2005a [1980]). *Světlá komora*. Přel. M. Petříček. Praha : Agite/Fra.
- BARTHES, Roland (2005b [1980]). *Sade, Fourier, Loyola*. Přel. J. Fulka. Praha : Dokořán.
- BARTHES, Roland (2007 [1975]). *S/Z*. Přel. J. Fulka. Praha : Garamond.
- BARTHES, Roland (2008 [1973]). *Rozkoš z textu*. Přel. O. Špilarová. Praha : Triáda.
- BEARDSLEY, Monroe C. (1978). „Aesthetic Intentions and Fictive Illocutions“. In *What Is Literature?*. Ed. P. Hernadi. Bloomington : Indiana University Press, s. 161–177.
- BEARDSLEY, Monroe C. (1982). „Intentions and Interpretations: A Fallacy Revisited“. In *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*. Eds. M. J. Wreen, D. M. Callan. Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, s. 188–207.
- BENNETT, Andrew (2005). *The Author*. London – New York : Routledge.
- BENVENISTE, Émile (1971 [1966]). *Problems in General Linguistics*. Přel. M. E. Meek. Coral Gables : University of Miami Press.
- BENVENISTE, Émile (1971). „The Nature of Pronouns“. In týž. *Problems in General Linguistics*. Přel. M. E. Meek. Coral Gables : University of Miami Press, s. 218–220.
- BENVENISTE, Émile (1996 [1958]). „Subjectivity in Language“. In *Modern Literary Theory: Reader*. Ed. P. Rice, P. Waugh. Přel. M. E. Meek. London : Arnold, s. 728–732.
- BENVENISTE, Émile (2005 [1958]). „O subjektivitě v řeči“. *Aluze* 9, č. 2, s. 75–78.
- BÍLEK, Petr A. (2002). „Význam, reference a smysl z hlediska fungování a interpretace fikčního světa“. *Česká literatura* 50, č. 5, s. 453–488.
- BÍLEK, Petr A. (2003). *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno : Host.
- BÍLEK, Petr A. (2004). „Lyrický subjekt a lyrická situace: K otázce konstrukční, kontrolní a interpretativní funkce v lyrice“. In *Od struktury k fikčnímu světu*. Eds. B. Fořt, J. Hrabal. Olomouc : Aluze, s. 141–164.
- BÍLEK, Petr A. (2006a). „K hledání hranice, kdo kde co v lyrice mluví“. *Česká literatura* 54, č. 2–3, s. 140–147.
- BÍLEK, Petr A. (2006b). „Obraz Boženy Němcové – pár poznámek k jeho emblematické redukci“. In *Božena Němcová a její Babička. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*. Sv. 3. Ed. K. Piorecký. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 11–23.
- BLOOM, Harold (1975). *A Map of Misreading*. New York : Oxford University Press.
- BLOOM, Harold (ed.) (2003). *Milan Kundera*. Philadelphia : Chelsea House Publishers.
- BOLTON, Jonathan (ed.) (2008). *Nový historismus*. Brno : Host.
- BOOTH, Wayne C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : University of Chicago Press.
- BOOTH, Wayne C. (1979). *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism*. Chicago : University of Chicago Press.
- BOOTH, Wayne C. (1983 [1961]). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : University of Chicago Press.
- BOOTH, Wayne C. (2005). „Resurrection of the Implied Author: Why Bother?“. In *A Companion to Narrative Theory*. Ed. J. Phelan, J. Rabinowitz. Oxford : Blackwell Publishing, s. 75–88.
- BOOTH, Wayne C. (2007 [1961]). „Typy vyprávění“. Přel. M. Knápková. *Aluze* 11, č. 2, s. 42–51.
- BORGES, Jorge L. (2000). *Rozhovory mrtvých*. Přel. V. Oleríny. Bratislava : Slovart.
- BOURDIEU, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production*. New York : Columbia University Press.
- BRONZWAER, Wilhelmus J. M. (1978). „Implied Author, Extradiegetic Narrator and Public Reader“. *Neophilologus* 62, s. 1–18.
- BROWN, Wendy (1998). „Freedom’s Silences“. In *Censorship and Silencing*. Ed. Robert C. Post. Los Angeles : Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, s. 313–327.

- BURKE, Sean (1995). *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh : Edinburgh University Press.
- BUTLER, Judith (2001). „Giving an Account of Oneself“. *Diacritics* 31, č. 4, s. 22–40.
- BUTLEROVÁ, Judith (2008 [1997]). „Podmanění, odpor, přeznačení: Mezi Freudem a Foucaultem“. Přel. J. Matonoha. *Česká literatura* 56, č. 6, s. 805–830.
- COHN, Dorrit (2000). „Discordant Narration“. *Style* 34, 2, s. 307–316.
- COHN, Dorrit C. (1978). *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, N. J. : Princeton University Press.
- COHNOVÁ, Dorrit (2008 [1999]). „Signály fikčnosti“. Přel. M. Orálek. *Aluze* 10, č. 1, s. 40–54.
- COHNOVÁ, Dorrit (2009 [1999]). *Co dělá fikci fikci*. Přel. M. Orálek. Praha : Academia.
- COLLINI, Stefan (ed.) (1995 [1992]). *Interpretácia a nadinterpretácia*. Přel. Z. Kalnická. Bratislava : Archa.
- CULLER, Jonathan (1975). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London : Routledge.
- CULLER, Jonathan (1976). „Presupposition and Intertextuality“. *Modern Language Notes* 91, č. 6, s. 1380–1396.
- CULLER, Jonathan (1981). *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca, New York : Cornell University Press.
- ČERNÝ, Václav (1992). *Paměti III. 1945–1972*. Brno : Atlantis.
- ČERVENKA, Miroslav – JANKOVIČ, Milan (1990). „Dva příspěvky k předmětu individuální stylistiky v literatuře“. *Česká literatura* 38, č. 3, s. 212–234.
- ČERVENKA, Miroslav (1989[1978]). „O artefaktu v literatuře“. *Slovenská literatura* 35, s. 410–411.
- ČERVENKA, Miroslav (1992 [1968]). *Významová výstavba literárního díla*. Praha : Univerzita Karlova.
- ČERVENKA, Miroslav (1996 [1991]). „Sebeoslovení v lyrice“. In týž. *Obléhání zevnitř*. Praha : Torst, s. 149–186.
- ČERVENKA, Miroslav (1996 [1992]). „Literární artefakt“. In týž. *Obléhání zevnitř*. Praha : Torst, s. 40–78.
- ČERVENKA, Miroslav (1996). „Textologie a semiotika“. In týž. *Obléhání zevnitř*. Praha : Torst, s. 213–232.
- ČERVENKA, Miroslav (2005). *Fikční světy lyriky*. In *Na cestě ke smyslu : poetika literárního díla 20. století*. Ed. M. Červenka. Praha : Torst, s. 711–783.
- ČERVENKA, Miroslav (2009). *Záznamník*. Brno : Atlantis.
- ČEŠKA, Jakub (2005). *Království motivů. Motivická analýza románů Milana Kundery*. Praha : Togga.
- ČEŠKA, Jakub (2008). „Glorifikace autorského gesta“. *Česká literatura* 56, č. 1, s. 1–15.
- DERRIDA, Jacques (1978 [1967]). *Writing and Difference*. Přel. A. Bass. London : Routledge.
- DERRIDA, Jacques (1981 [1972]). „Plato’s Pharmacy“. In týž. *Dissemination*. Přel. B. Johnson. Chicago : University of Chicago Press, s. 61–84.
- DERRIDA, Jacques (1988). „Like the Sound of the Sea Deep within a Shell: Paul de Man’s War“. Přel. P. Kamuf. *Critical Inquiry* 12, č. 3, s. 590–652.
- DERRIDA, Jacques (1993 [1967]). „Struktura, znak a hra v diskurzu věd o člověku“. In týž. *Texty k dekonstrukci*. Přel. M. Petříček. Bratislava : Archa, s. 177–195.
- DERRIDA, Jacques (1993 [1972]). „Signatura, událost, kontext“. In týž. *Texty k dekonstrukci*. Přel. M. Petříček. Bratislava : Archa, s. 277–306.
- DERRIDA, Jacques (1993). *Texty k dekonstrukci*. Přel. M. Petříček. Bratislava : Archa.
- DERRIDA, Jacques (1998). *Ostrohy. Štýly Nietzscheho*. Přel. M. Kanovský. Bratislava : Archa.
- DERRIDA, Jacques (1999 [1967]). *Gramatológia*. Přel. M. Kanovský. Bratislava : Archa.
- DIENGOTT, Nilli (1993). „Implied Author, Motivation and Theme and Their Problematic Status“. *Orbis Literarum* 48, č. 2, s. 181–193.

- DOLEŽEL, Lubomír (1990). „Semiotic Poetics: The Prague School Design.“ In týž. *Occidental Poetics: Tradition and Progress*. Lincoln – London : University of Nebraska Press.
- DOLEŽEL, Lubomír (1993). *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha : Český spisovatel.
- DOLEŽEL, Lubomír (2003 [1998]). *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Přel. L. Doležel. Praha : Karolinum.
- DOLLIMORE, Jonathan (1997). „Death and the Self“. In *Rewriting the Self. Histories from the Renaissance to the present*. Ed. R. Porter. New York – London : Routledge, s. 249–261.
- DROZDA, Miroslav (1990). *Narativní masky ruské prózy: od Puškina k Bělému. Kapitoly z historické poetiky*. Praha : Univerzita Karlova.
- DUCROT, Oswald – TODOROV, Tzvetan (1979). *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*. Přel. C. Porter. Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- ECO, Umberto (1979). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington : Indiana University Press.
- ECO, Umberto (1997). *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Přel. B. Grygová. Olomouc : Votobia.
- ECO, Umberto (2001). „Autor a jeho interpreti“. In týž. *Mysl a smysl*. Praha : Nadace Dagmar a Václava Havlových, 149–165.
- ECO, Umberto (2005 [1990]). *Meze interpretace*. Přel. L. Nagy. Praha : Karolinum.
- ECO, Umberto (2009 [1976]). *Teorie sémiotiky*. Přel. M. Sedláček. Praha : Argo.
- ECO, Umberto (2010). *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Přel. Zdeněk Frýbort. Praha : Academia.
- ELIOT, Thomas S. „Tradition and the Individual Talent“. In *Twentieth Century Criticism: The Major Statements*. Eds. William J. Handy, Max Westbrook. New York : Macmillan, s. 28–34.
- FARRONATO, Cristina (2003). *Eco's Chaosmos*. Toronto : University of Toronto Press.
- FISH, Stanley (1981). „Why No One's Afraid of Wolfgang Iser“. *Diacritics* 11, č. 1, s. 2–13.
- FISH, Stanley (1980). *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- FISH, Stanley (2002 [1980]). „Jak je to tu s textem?“. *Aluze* 3, s. 67–76.
- FISH, Stanley (2004). *S úctou věnuje autor: Úvahy o Austinovi a Derridovi*. Praha – Brno: Ústav pro českou literaturu AVČR, 2004.
- FOUCAULT, Michel (1991). „Prečo študovať moc: otázka subjektu“. In *Za zrkadlom moderny*. Eds. E. Gál, M. Marcelli. Přel. M. Marcelli. Bratislava : Archa, s. 42–52.
- FOUCAULT, Michel (1994 [1969]). „Co je autor?“. In týž. *Diskurs, autor, genealogie: tři studie*. Přel. P. Horák. Praha : Svoboda, s. 41–75.
- FOUCAULT, Michel (1994 [1971]). „Řád diskursu“. In týž. *Diskurs, autor, genealogie*. Přel. P. Horák. Praha : Svoboda, s. 7–39.
- FOUCAULT, Michel (1999 [1976]). *Dějiny sexuality I: Vůle k vědění*. Přel. Č. Pelikán. Praha : Herrmann a synové.
- FOUCAULT, Michel (2000 [1975]). *Dohlížet a trestat: Kniha o zrodu vězení*. Přel. Č. Pelikán. Praha : Dauphin.
- FOUCAULT, Michel (2000). *Moc, subjekt a sexualita*. Přel. M. Marcelli. Bratislava : Kalligram
- FOUCAULT, Michel (2003 [1984]). *Dějiny sexuality II/III: Užívání slasti, Péče o sebe*. Přel. N. Darnadyová, J. Fulka, M. Petříček, L. Šerý, K. Thein. Praha : Herrmann a synové.
- FOUCAULT, Michel (2003). *Myšlení vnějšku*. Praha : Herrmann a synové.
- FRANK, Manfred (2000 [1983]). *Co je neostrukturalismus?* Přel. M. Petříček. Praha : Sofis – Pastelka.
- FREUD, Sigmund (1994 [1900]). *Výklad snů*. Přel. O. Friedman. Pelhřimov : Nová tiskárna.
- FREUD, Sigmund (1998 [1939]). „Muž Mojžiš a monoteistické náboženství“. In týž. *Sebrané spisy XVI: Spisy z let 1932–1939*. Přel. J. Hošek, J. Pechar, O. Vochoč. Praha : Psychoanalytické nakladatelství, s. 87–203.

- FULKA, Josef (2004). *Zmeškané setkání: Denis Diderot a myšlení 20. století*. Praha : Herrmann a synové.
- FULKA, Josef (2008). *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha : Herrmann a synové.
- GADAMER, Hans-Georg (1999 [1966]). *Člověk a řeč*. Přel. J. Čapek a J. Sokol. Praha : OIKOYMENH.
- GENETTE, Gerard (1980 [1972]). *Narrative Discourse*. Přel. J. E. Lewin. Ithaca, N. Y. : Cornell University Press.
- GENETTE, Gerard (1988 [1983]). *Narrative Discourse Revisited*. Přel. J. E. Lewin. Ithaca, N. Y. : Cornell University Press.
- GENETTE, Gerard (1997 [1987]). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Přel. J. E. Lewin. Cambridge : Cambridge University Press.
- GENETTE, Gerard (2003). *Métalepse: De la figure à la fiction*. Paris : Seuil.
- GIRARD, René (1998 [1961]). *Lež romantismu a pravda románu*. Přel. A. Šabatková. Praha : Dauphin.
- GLANC, Tomáš (2006). „Autorství vně i uvnitř díla“. *Rukopis* 1, č. 1, s. 25–29.
- GOLDMAN, Peter (2001). „Hamlet's Ghost: A Review Article“. *Anthropoetics* 7, č. 1. [online]. [cit 05-04-2010]. Dostupné z: <<http://www.anthropoetics.ucla.edu/archive/anth0701.pdf>>.
- GÓRSKA, Magdalena – MATONOHA, Jan (2008). „Popis mnoha zápasů: diskurz, subjekt a moc v myšlení Judith Butlerové. *Česká literatura* 56, č. 6, s. 805–829.
- GREENBLATT, Stephen (1988). *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley : University of California Press.
- GREENBLATT, Stephen (2001). *Hamlet in Purgatory*. New Jersey : Princeton University Press.
- GREENBLATT, Stephen (2004 [1992]). *Podivuhodná vlastnictví – Zázraky nového světa*. Přel. L. Johnová. Praha : Karolinum.
- GREENBLATT, Stephen (2007 [2004]). *William Shakespeare: Velký příběh neznámého muže*. Přel. M. Kopicová. Praha : Albatros.
- GREENBLATT, Stephen (2008 [1990]). „Rezonance a údiv“. Přel. O. Trávníčková. In *Nový historicismus*. Ed. J. Bolton. Brno : Host, s. 192–219.
- GRICE, H. Paul (1989). *Studies in the Way of Words*. Cambridge : Harvard University Press.
- GRIFFIN, Robert J. (1999). „Anonymity and Authorship“. *New Literary History* 30, č. 4, s. 877–895.
- GRYGAR, Mojmír (1990). „Tupý smysl a ‚nezáměrnost‘. Poznámky k semiotice R. Barthesa a J. Mukařovského“. In *Czech Studies: Literature, Language, Culture*. Ed. M. Grygar. Amsterdam : Rodopi, s. 173–202.
- GRYGAR, Mojmír (1999). *Terminologický slovník českého strukturalismu: obecné pojmy estetiky a teorie umění*. Brno : Host.
- GRYGAR, Mojmír (2006). „Slovo, písmo, text. O strukturalismus a dekonstrukci“. In *Český strukturalismus po poststrukturalismu*. Ed. O. Sládek. Brno : Host, s. 203–231.
- HAMAN, Aleš (2002 [1992]). „Subjekt ve filosofii a umění moderní doby“. In *týž. Východiska a výhledy*. Praha : Torst, s. 15–29.
- HAMAN, Aleš (2003). „Je autor mrtev?“. In *týž. Literatura v průsečíku pohledů*. Praha : Nakladatelství ARSCI, s. 46–52.
- HAMAN, Aleš (2006). „Francouzská strukturalistická literární věda ve 2. polovině 20. století“. In *Aleš Haman – Jiří Holý – Vladimír Papoušek. Kritické úvahy o západní literární teorii*. Praha : Nakladatelství ARSCI, s. 13–106.
- HAUSENBLAS, Karel (1971). „Subjekty v promluvě“. In *Sesja Naukowa Miedzynarodowej Komisji Budowy Gramatycznej Języków Słowiańskich*. Eds. T. S. Grabowski, S. Urbanczyk. Wrocław, s. 217–223.
- HAVERCROFT, Barbara (1993). „Énonciation/énoncé“. In *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Ed. I. R. Makaryk. Toronto : University of Toronto Press, s. 540–543.

- HECZKOVÁ, Libuše (2004a). „Mateřství, revolty a semiotika“. In J. Kristeva. *Jazyk lásky: eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. Praha : One Woman Press, s. 235–250.
- HECZKOVÁ, Libuše (2004b). „Mateřství a sémiotika“. *Slovo a smysl* 1, č. 1, s. 331–333.
- HEIDEGGER, Martin (1993). *Básnický bydlí člověk*. Přel. I. Chvatík. Praha : OIKOYMENH.
- HILSKÝ, Martin (1992). *Současný britský román*. Praha : H & H.
- HIRSCH, Eric D. (1967). *Validity in Interpretation*. New Haven : Yale University Press.
- HODROVÁ, Daniela (1988). „Bachtin, Michail Michajlovič“. In M. Zeman et al. *Průvodce po světové literární teorii*. Praha : Panorama, s. 44–51.
- HODROVÁ, Daniela (2006). *Citlivé město*. Praha : Akropolis.
- HODROVÁ, Daniela (ed.) (1993). *Proměny subjektu I*. Praha : Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR.
- HODROVÁ, Daniela (ed.) (1994). *Proměny subjektu II*. Praha : Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR.
- HODROVÁ, Daniela (ed.) (2001). *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst.
- HOLUB, Robert C. (1993). „Implied Reader“. In *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Ed. I. R. Makaryk. Toronto : University of Toronto Press, s. 562.
- HOLÝ, Jiří (2006). „Kostnická škola a její souvislosti“. In Aleš Haman – Jiří Holý – Vladimír Papoušek. *Kritické úvahy o západní literární teorii*. Praha : Nakladatelství ARSCI.
- HOMOLÁČ, Jiří (1996). *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha : Karolinum.
- HUBÍK, Stanislav (1994). *K postmodernismu obratem k jazyku*. Boskovice : Albert.
- HUSSERL, Edmund (1996 [1928]). *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Přel. V. Špalek, W. Hansel. Rychnov nad Kněžnou : Ježek.
- HUTCHEON, Linda (1992). „Eco's Echoes: Ironizing the (Post)Modern“. *Diacritics*. 22, č. 1, s. 2–16.
- HUTCHINSON, Chris (1984). „The Act of Narration: A Critical Survey of Some Speech-Act Theories of Narrative Discourse“. *Journal of Literary Semantics* 13, č. 1, s. 3–34.
- CHARTIER, Roger. (1994 [1991]). *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*. Přel. L. G. Cochrane. Stanford : Stanford University Press.
- CHATMAN, Seymour (1975). „The Structure of Narrative Transmission“. In *Style and Structure in Literature*. Ed. E. Fowler. Ithaca : Cornell University Press, s. 213–257.
- CHATMAN, Seymour (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca : Cornell University Press.
- CHATMAN, Seymour (1993 [1990]). *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, N. Y. : Cornell University Press.
- CHATMAN, Seymour (2008 [1978]). *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Přel. M. Orálek. Brno : Host.
- CHVATÍK, Květoslav (1996 [1980]). „Artefakt a estetický objekt“. In týž. *Člověk a struktury: Kapitoly z neostrukturální poetiky a estetiky*. Praha : Československý spisovatel, s. 70–93.
- INGARDEN, Roman (1967 [1937]). *O poznávání literárního díla*. Přel. H. Jechová. Praha : Československý spisovatel.
- INGARDEN, Roman (1989 [1960]). *Umělecké dílo literární*. Přel. A. Mokrejš. Praha : Odeon.
- ISER, Wolfgang (1980 [1976]). *The Act of Reading*. Baltimore – London : Johns Hopkins University Press.
- ISER, Wolfgang (1981). „Talk Like Whales: A Reply to Stanley Fish.“ *Diacritics* 11, č. 3, s. 82–87.
- ISER, Wolfgang (2002 [1976]). „Proces čtení ve fenomenologickém pohledu“. *Aluze* 6, č. 2, s. 106–117.
- ISER, Wolfgang (2004 [1976]). „Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře“. *Aluze* 8, č. 2/3, s. 135–143.

- JACOB, Joachim: „Konstrukce rozumění“ In *Úvod do literární vědy*. Ed. M. Pechlivanos, S. Rieger, W. Struck, M. Weitz. Přel. M. Petříček. Praha : Herrmann a synové, s. 317–238.
- JAMES, Henry (2001 [1884]). „The Art of Fiction“. In *Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent Leitch. New York : Norton, s. 855–869.
- JANKOVIČ, Milan – ZUMR, Josef (eds.) (1990). *Hrabaliana*. Praha : Prostor.
- JANKOVIČ, Milan (1992 [1968]). *Dílo jako dění smyslu*. Praha : Pražská imaginace – Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV.
- JANKOVIČ, Milan (1996). *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Praha : Torst.
- JANKOVIČ, Milan (1999). „Inspirace nezáměrností.“ *Česká literatura* 6, s. 571–585.
- JANKOVIČ, Milan (2005 [1992]). „Ještě k pojmu „sémantické gesto“. In týž. *Cesty za smyslem literárního díla*. Praha : Karolinum, s. 273–279.
- JANKOVIČ, Milan (2005a [1993]). „Cesty ke smyslu uměleckého literárního díla“. In týž. *Cesty za smyslem literárního díla*. Praha : Carolinum, s. 281–316.
- JANKOVIČ, Milan (2005a). „Dění smyslu jako teoretický a interpretační problém“. In *Na cestě ke smyslu : poetika literárního díla 20. století*. Ed. M. Červenka. Praha : Torst, s. 821–964.
- JANKOVIČ, Milan (2005b [1993]). „Susovo otvírání struktur“. In týž. *Cesty za smyslem literárního díla*. Praha : Carolinum, s. 317–324.
- JANKOVIČ, Milan (2005b). „Ricoeurova „produktivní reference“. In *Na cestě ke smyslu : poetika literárního díla 20. století*. Ed. M. Červenka. Praha : Torst, s. 835–837.
- JANKOVIČ, Milan (2006). „K dynamickému pojetí významového sjednocení u J. Mukařovského“. In *Český strukturalismus po poststrukturalismu*. Ed. O. Sládek. Brno: Host, s. 109–117.
- JANOUSEK, Pavel (1994). „Interní subjekt v dramatu“. In *Proměny subjektu II*. Ed. D. Hodrová. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 138–162.
- JAUSS, Hans R. (2001 [1967]). „Dějiny literatury jako výzva literární vědě“. In *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Eds. M. Červenka, M. Sedmidubský a I. Vízdalová. Brno : Host.
- JOHNSON, Barbara (1981). „Translator's Introduction“. In J. Derrida. *Dissemination*. Přel. B. Johnson. Chicago : University of Chicago Press.
- JUHL, Peter D. (1988 [1978]). „The Appeal to the Text: What Are We Appealing to?“. In *Twentieth Century Literary Theory: a Reader*. Ed. K. M. Newton. New York : St. Martin's Press.
- KERMODE, Frank (2007 [1965]). *Smysl konců*. Přel. M. Kotásek. Brno : Host.
- KINDT, Tom – MÜLLER, Hans-Harald (2006). *The Implied Author. Concept and Controversy*. Berlin : de Gruyter.
- KOSKOVÁ, Helena (1995). *Milan Kundera*. Jinočany : H & H.
- KRATOCHVÍL, Zdeněk: *Filosofie živé přírody – 2. část* [online]. [cit. 2010-07-28]. Dostupné z: <<http://glosy.info/texty/filosofie-zive-prirody-2-cast/>>.
- KRISTEVA, Julia (1980 [1969]). „The Bounded Text“. In táž. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. L. S. Roudiez. Přel. T. Gora, A. Jardien, L. S. Roudiez. New York : Columbia University Press, s. 36–63.
- KRISTEVA, Julia (1980). *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. L. S. Roudiez. Přel. T. Gora, A. Jardien, L. S. Roudiez. New York : Columbia University Press.
- KRISTEVA, Julia (1984 [1974]). *Revolution in Poetic Language*. Přel. M. Waller. New York : Columbia University Press.
- KRISTEVA, Julia (1995). *New Maladies of the Soul*. Přel. R. Guberman. New York : Columbia University Press.
- KRISTEVA, Julia (1999 [1969]). „Slovo, dialog a román“. In táž. *Slovo, dialog a román. Texty o sémiotice*. Přel. J. Fulka. Praha : Sofis – Pastelka, s. 7–32.
- KRISTEVA, Julia (2004 [1974]). „Sémiotično a symbolično“. In táž. *Jazyk lásky: eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. Přel. J. Fulka. Praha : One Woman Press, s. 15–125.

- KRISTEVA, Julia (2004). *Jazyk lásky: eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. Přel. J. Fulka. Praha : One Woman Press.
- KRONICK, Joseph (1999). *Derrida and the Future of Literature*. Albany : State University of New York Press.
- KUBÍČEK, Tomáš (2006). „Otázka subjektu“. In *Český strukturalismus po poststrukturalismu*. Ed. O. Sládek. Brno : Host, s. 127–140.
- KUBÍČEK, Tomáš (2007). *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host.
- KUBÍNOVÁ, Marie (1992). „Umělecké dílo jako znak a problém jeho významu. (K důsledkům a příčinám dvojího pojetí díla-znaku u Jana Mukařovského)“. *Česká literatura* 40, č. 2–3, s. 132–137.
- KUBÍNOVÁ, Marie (2005). „Problémy a paradoxy literární komunikace“. In *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. Ed. M. Červenka. Praha : Torst, s. 785–819.
- LACAN, Jacques (1977 [1966]). *Écrits. Selection*. Přel. A. Sheridan. New York : W. W. Norton.
- LACHMANN, Renate (1984). „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs“. In *Poetik und Hermeneutik XI: Das Gespräch*. Eds. K.–H. Stierle, R. Warning. München : Wilhelm Fink Verlag, s. 113–138.
- LACHMANNOVÁ, Renate (1994 [1990]). „Paměť a literatura“. Přel. T. Glanc. *Česká literatura* 42, č. 1, s. 3–22.
- LAMARQUE, Peter (2002). „The Death of the Author: An Analytical Autopsy“. In *The Death and Resurrection of the Author?* Ed. W. Irwin. London : Greenwood Press, s. 79–92.
- LAMARQUE, Peter (2006). „The Intentional Fallacy“. In *Literary Theory and Criticism. An Oxford Guide*. Ed. Patricia Waugh. Oxford – New York : Oxford University Press, s. 177–188.
- LANDOW, George P. (2006). *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- LE GRAND, Eva (1998 [1995]). *Kundera aneb Paměť touhy*. Přel. Z. Hrbata. Olomouc : Votobia.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2006 [1958]). *Strukturální antropologie*. Přel. J. Vacek. Praha : Argo.
- LOTMAN, Jurij M. (1990 [1970]). *Štuktúra uměleckého textu*. Přel. M. Hamada. Bratislava : Tatran.
- LUBBOCK, Percy (1957 [1921]). *The Craft of Fiction*. London : Cape.
- LYOTARD, Jean-Francois (1998 [1983]). *Rozepře*. Přel. J. Pechar. Praha : Filosofia.
- MACUROVÁ, Alena (1993). „Subjekty a text“. In *Proměny subjektu I*. Ed. D. Hodrová. Praha : Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR, s. 31–37.
- MALÁ, Zuzana (2008). „Autor díla jako objev a jako omyl. Proměna pojmu umělecká osobnost v českém myšlení o literatuře“. In *Studia Moravica VI*. Eds. E. Gilk, L. Neumann. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, s. 71–76.
- MALPAS, Simon – WAKE, Paul (eds.) (2006). *The Routledge Companion to Critical Theory*. New York : Routledge.
- DE MAN, Paul (1979). *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven : Yale University Press.
- DE MAN, Paul (1986). *The Resistance to Theory*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- MARCELLI, Miroslav (2001). *Příklad Barthes*. Bratislava : Kalligram.
- MARCELLI, Miroslav (2004). „Text ako sieť, sieť ako text“. *Česká literatura* 52, č. 4, s. 521–527.
- MARTÍNEZ-BONATI, Felix (1981[1960]). *Fictive Discourse and the Structure of Literature*. Přel. P. Silver. Ithaca : Cornell University Press.
- MATHAUSER, Zdeněk (2005a). „Husserlova fenomenologie a ruská literární teorie 20. století“. In *týž. Báseň na dosah Eidosu: ke stopám fenomenologie v ruské literatuře a literární vědě*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, s. 9–16.
- MATHAUSER, Zdeněk (2005b). „K pomezí filozofie a moderny básnické i literárněvědné“. In *týž. Báseň na dosah Eidosu: ke stopám fenomenologie v ruské literatuře a literární vědě*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, s. 17–29.

- MATHAUSER, Zdeněk (2005c). „Teoretičtí dvojníci životopisného autora“. In týž. *Báseň na dosah Eidosu: ke stopám fenomenologie v ruské literatuře a literární vědě*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, s. 47–52.
- MATHAUSER, Zdeněk (2005d). „Fenomenologická inspirace českého strukturalismu“. In týž. *Báseň na dosah Eidosu: ke stopám fenomenologie v ruské literatuře a literární vědě*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, s. 31–40.
- MATONHA, Jan (2009). *Psaní vně logocentrismu. Diskurz, gender, text*. Praha : Academia.
- MATONHA, Jan (2010). „Jan Mukařovský – „pre-poststrukturalismus“, „jenseits“ strukturalismus a poststrukturalismus?“ *Česká literatura*, v tisku.
- MITOSEKOVÁ, Zofia (2010 [1983]). *Teorie literatury: historický přehled*. Přel. M. Havránková. Brno : Host.
- MOI, Toril (1985). *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. London: Routledge.
- MONTROSE, Louis (1996). *The Purpose of Playing. Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre*. London – Chicago : University of Chicago Press.
- MORRIS, Charles W. (1970 [1938]). „Základy teorie znaků“. In *Lingvistické čítanky I: Sémiotika*, sv. 2. Eds. L. Nebeský et al. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, s. 10–57.
- MUKAŘOVSKÝ (2000 [1940–1941]). „Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře“. In týž. *Studie I*. Brno : Host, s. 14–15.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2007 [1934]). „Umění jako sémiologický fakt“. In týž. *Studie I*. Praha : Host, s. 208–214.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2007 [1937]). „Individuum v umění“. In týž. *Studie I*. Praha : Host, s. 255–258.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2007 [1940]). „Dialog a monolog“. In týž. *Studie II*. Brno : Host, s. 89–115.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2007 [1941]). „Básník“. In týž. *Studie I*. Praha : Host, s. 259–274.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2007 [1943]). „Záměrnost a nezáměrnost v umění“. In týž. *Studie I*. Praha : Host, s. 353–388.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2007 [1943–1945]). „Individuum a literární vývoj“. In týž. *Studie I*. Brno : Host, s. 336–352.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2007 [1944]). „Osobnost v umění“. In týž. *Studie I*. Praha : Host, s. 275–290.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2007 [1946]). „Problémy individua v umění“. In týž. *Studie I*. Praha : Host, s. 303–335.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2007a [1939]). „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka“. In týž. *Studie II*. Praha : Host, s. 451–480.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2007b [1939]). „Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?“. In týž. *Studie I*. Brno : Host, s. 157–168.
- MÜLLER, Richard (2006). „Několik strukturalistických paralel: „sémantické gesto“ Jana Mukařovského a „rukopis“ Rolanda Barthesa“. *Svět literatury* XVI, č. 33, s. 161–174.
- NELLES, William (1993). „Historical and Implied Authors and Readers“. *Comparative Literature* 45, č. 1, s. 22–46.
- NESSERLOTH, Peter W. (1999). „From de-automatization to undecidability: Jan Mukařovský's Legacy“. In V. and H. Schmid (eds.): *Jan Mukarovský and the Prague School/und die Prager Schule*. Potsdam 1999.
- NEWTON, Kenneth M. (2008 [1990]). *Jak interpretovat text*. Přel. M. Orálek. Oloumouc : Periplum.
- NEWTON-DE-MOLINA, David (ed.) (1976). *On Literary Intention*. Edinburgh : Edinburgh University Press.
- NÖTH, Winfried (1990). *Handbook of Semiotics*. Bloomington – Indianapolis : Indiana University Press.
- NÜNNING, Ansgar F. (1999). „Unreliable, Compared to What: Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses“. In *Grenzüberschreitungen*:

- Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Ed. W. Grünzweig. Tübingen : Narr, s. 53–73.
- NÜNNING, Ansgar F. (2005). „Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches“. In *A Companion to Narrative Theory*. Eds. J. Phelan, J. Rabinowitz. Oxford : Blackwell Publishing, s. 89–107.
- NÜNNING, Vera (2004). „Unreliable narration and the historical variability of values and norms: The Vicar of Wakefield as a test case of a cultural-historical narratology“. *Style* 38, 2, s. 236–252.
- O’NEILL, Patrick (1994). *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto : University of Toronto Press.
- OKOPIEŃ-SLAWIŃSKA, Aleksandra (1985). *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. Wrocław : Ossolineum.
- OKOPIEŃ-SLAWIŃSKA, Aleksandra (2002 [1976]). „Vztahy mezi osobami v literární komunikaci“. Přel. P. Vidlák. In *Od poetiky k diskursu: výběr z polské literární teorie 70. – 90. let XX. století*. Ed. J. Trávníček. Brno : Host, s. 98–115.
- OLIVER, Kelly (1993). *Reading Kristeva: Unraveling the Doublebind*. Bloomington : Indiana University Press.
- OLIVER, Kelly (ed.) (2002). *The Portable Kristeva*. New York : Columbia University Press.
- OLSON, Greta (2003). „Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators“. *Narrative* 11, s. 93–109.
- OSOLSOBĚ, Ivo (2003). *Ostenze, hra, jazyk*. Brno : Host.
- OTRUBA, Mojmir (1994). „Autor – dílo – text (Pohyb a stálost textu v autorské perspektivě a vůli)“. In týž. *Znaky a hodnoty*. Praha : Český spisovatel, s. 181–226.
- PANAS, Wladyslaw. „Několik problémů kolem sémiotiky subjektu“. Přel. P. Vidlák. In *Od poetiky k diskursu: výběr z polské literární teorie 70. – 90. let XX. století*. Ed. J. Trávníček. Brno : Host, s. 80–97.
- PAPOUŠEK, Vladimír (2006). „Souvislosti literární vědy v USA“. In HAMAN A. – HOLÝ, J. – PAPOUŠEK, V. *Kritické úvahy o západní literární teorii*. Praha : Nakladatelství ARSCI, s. 149–197.
- PAPOUŠEK, Vladimír et al. (2010). *Dějiny nové moderny. Česká literatura 1905–1923*. Praha : Academia.
- PEASE, Donald E. (1995). „Author“. In *Critical terms for literary study*. Eds. F. Lentricchia, T. McLaughlin. Chicago – London : University of Chicago Press, s. 105–117.
- PELÁN, Jiří (2002). *Bohumil Hrabal: pokus o portrét*. Praha : Torst.
- PEŠAT, Zdeněk (1998). „Artefakt, estetický objekt, konkretizace“. In týž. *Tři podoby literární vědy*. Praha : Torst.
- PETŘÍČEK, Miroslav (1991). „Mukařovský a dekonstrukce“. *Kritický sborník* 4, 1991, s. 1–5.
- PETŘÍČEK, Miroslav (2004). „Hranice a limity textu“. *Česká literatura* 52, č. 4, s. 528–539.
- PETŘÍČEK, Miroslav (2006). „Svět jako analogon obrazu“. *Svět literatury* XVI, č. 33, s. 33–38.
- PHELAN, J. (2005). *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca, N. Y. – London : Cornell University Press.
- PHELAN, James – MARTIN, Mary Patricia (1999). „The Lessons of ‚Weymouth‘: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and *The Remains of the Day*“. In D. Herman (ed.). *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus : Ohio State UP, s. 88–109.
- PHILLIPS, John (2006). *Who is the Subject of Enunciation?* Internetový projekt. [online.] [cit. 2010-08-04]. Dostupné z: <<http://courses.nus.edu.sg/course/elljwp/enunciation.htm>>.
- PIER, John – SCHAEFFER, Jean-Marie (eds.) (2004). *Métalepses: Entorses au pacte de représentation*. Paris : Éditions de l’EHESS.
- PIORECKÝ, Karel (2006). „Červenkova teorie lyrického subjektu“. *Česká literatura* 54, č. 6, s. 3–55.
- POPOVIČ, Anton (ed.) (1983). Originál – preklad: Interpretovaná terminológia. Bratislava : Tatran.

- PROCHÁZKA, Martin (2004). „Nový historismus, Stephen Greenblatt a střet kultur při dobývání Ameriky“. In S. Greenblatt. *Podivuhodná vlastnictví – Zázraky nového světa*. Praha : Karolinum, s. 221–233.
- RABINOWITZ, Peter J. (2005). „Showing vs. Telling“. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. London – New York : Routledge, s. 530–531.
- RICOEUR, Paul (1998 [1970]). „What is a text? Explanation and Understanding“. In týž. *Hermeneutics and Human Sciences. Essays on Language, Action and Interpretation*. Ed. a přel. J. B. Thompson, s. 145–164.
- RICOEUR, Paul (2001 [1983]). *Čas a vyprávění I*. Přel. M. Petříček, V. Dvořáková. Praha : OIKOYMENH.
- RICOEUR, Paul (2002 [1984]). *Čas a vyprávění II*. Přel. M. Petříček. Praha : OIKOYMENH.
- RICOEUR, Paul (2007 [1984]). *Čas a vyprávění III*. Přel. M. Petříček. Praha : OIKOYMENH.
- RICOEUR, Paul (1983). „Krise subjektu v západní filozofii“. *Kritický sborník* 3, č. 1, s. 4–15.
- RICOEUR, Paul (1993). „Já hodné uznání a úcty“. *Filosofický časopis* 41, č. 1, s. 3–14.
- RIEGER, Stefan (1999). „Funkce autora a knižní trh“. In *Úvod do literární vědy*. Ed. M. Pechlivanos, S. Rieger, W. Struck, M. Weitz. Přel. M. Petříček. Praha : Herrmann a synové, s. 151–167.
- RIFFATERRE, Michael (1971). *Essais de stylistique structurale*. Paris : Flammarion.
- RIFFATERRE, Michael (1978). *The Semiotics of Poetry*. Bloomington : Indiana University Press.
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith (2001 [1983]). *Poetika vyprávění*. Přel. V. Pickettová. Brno : Host.
- RIPPL, Gabriele (1999). „Feministická literární věda“. In *Úvod do literární vědy*. Eds. M. Pechlivanos, S. Rieger, W. Struck, M. Weitz. Přel. M. Petříček. Praha : Herrmann a synové, s. 228–238.
- RONENOVÁ, Ruth (2006 [1994]). *Možné světy v teorii literatury*. Přel. M. Červenka. Brno : Host.
- ROTH, Susanna (1993[1986]). *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala: K poetickému světu autorových próz*. Přel. M. Špirit. Praha : Pražská imaginace.
- SEARLE, John R. (1969). *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge : Cambridge University Press.
- SCHMID, Herta (1991). „„Třífázový model“ českého literárněvědného strukturalismu“. *Česká literatura* 39, č. 3.
- SCHMID, Wolf (2004 [2003]). *Narativní transformace*. Přel. P. Málek. Praha – Brno : Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- SCHMID, Wolf (2006). „Abstraktní autor a abstraktní čtenář“. Přel. J. Gallupová. *Česká literatura* 54, č. 2–3, s. 74–97.
- SCHÖNERT, Jörg. „Author“. Internetový projekt. [online]. In *the living handbook of narratology*. Ed. Hühn, Peter et al. Hamburg : Hamburg University Press. [cit. 2010-09-01]. Dostupné z: <http://sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Author&oldid=708>.
- SCHWARZ, Wolfgang F. (1989). „Mukařovského „sémantické gesto“ – chiméra alebo prakticky využitelný pojem?“. *Slovenská literatúra* 36, č. 5.
- SILVERMANN, Kaja (1983). *The Subject of Semiotics*. New York – Oxford : Oxford University Press.
- SLÁDEK, Ondřej (2009). „Vzestup a pád teorie“. In A. Compagnon: *Démon teorie. Literatura a běžné myšlení*. Brno : Host, s. 301–319.
- SLÁDEK, Ondřej (ed.) (2006). *Český strukturalismus po poststrukturalismu*. Brno: Host.
- SLAVÍČKOVÁ, Miloslava (2004). *Hrabalovy literární koláže*. Praha : Akropolis.
- ŚLAWIŃSKI, Janusz (1966). „O kategorii podmiotu lirycznego“. In *Wiersz i poezja*. Ed. J. Trzynadlowski. Wrocław : Ossolineum, s. 55–62.
- SMITH, Anne-Marie (1998). *Julia Kristeva: Speaking the Unspeakable*. Sterling, Virginia : Pluto Press.

- STALLYBRASS, Peter (1992). „Shakespeare, the Individual, and the Text“. In *Cultural Studies: Now and In the Future*. Eds. Larry Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treichler. New York – London : Routledge, s. 593–612.
- STANZEL, Franz K. (1988 [1979]). *Teorie vyprávění*. Přel. J. Stromšík. Praha : Odeon.
- STEINER, Peter (2000). *The Deserts of Bohemia: Czech Fiction and its Social Context*. Ithaca, N. Y. : Cornell University Press.
- STIERLE, Karlheinz (2001). „Co je recepce u fikcionálních textů?“. Přel. I. Vízdalová. In *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Eds. M. Červenka, M. Sedmidubský, I. Vízdalová. Brno : Host, s. 199–242.
- STRIEDTER, Jurij (2001 [1989]). „Český strukturalismus a současná diskuse o estetické hodnotě“. Přel. M. Červenka. In *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Eds. M. Červenka, M. Sedmidubský, I. Vízdalová. Brno : Host, s. 101–198.
- STŘÍBRNÝ, Zdeněk (1987). *Dějiny anglické literatury 2*. Praha : Academia.
- SUS, Oleg (1971). „Otvírání struktur“. *Slovenská literatúra* 18, č. 6.
- SVOBODA, Vladimír. *Paradox*. Internetový projekt. [online]. [cit. 2010-07-07]. Dostupné z: <<http://logika.flu.cas.cz/files/uploaded/UserFiles/File/svoboda/Paradoxy.pdf>>.
- TODOROV, Tzvetan (2002 [1966]). „Kategorie literárního vyprávění“. Přel. J. Šrámek. In *Znak, struktura, vyprávění*. Ed. P. Kysloušek. Brno : Host, s. 142–179.
- TOOLAN, Michael (2001). *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. London : Routledge.
- TURNER, Denys (2004). *Faith, Reason and the Existence of God*. Cambridge : Cambridge University Press.
- TYŇANOV, Jurij N. (1988 [1927]). „O literární evoluci“. In týž. *Literární fakt*. Praha : Odeon, s. 189–201.
- USPENSKIJ, Boris (2008 [1975]). *Poetika kompozice*. Přel. B. Solařík. Brno : Host.
- VODIČKA, Felix (1998). *Struktura vývoje*. Praha : Odeon.
- VOLEK, Emil (2004). *Znak - funkce - hodnota : estetika a sémiotika umění Jana Mukařovského v proudech současného myšlení (zápisky z podzemí postmoderny)*. Praha – Litomyšl : Paseka.
- VOLEK, Emil (2009). „Mapování teorie/teorie mapování: metastrukturalistické modely vs. dědictví strukturalismu a poststrukturalismu“. *Svět literatury* XIX, č. 39, s. 5–18.
- WALL, Kathleen (1994). „The Remains of the Day and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration“. *The Journal of Narrative Technique* 21, s. 18–42.
- WESTSTEIJN, Willem G. (1984). „Author and Implied Author. Some Notes on the Author in the Text“. In *Signs of Fraternity. To Honour A. G. F. van Holk, Slavist, Linguist, Semiotician*. Ed. J. J. van Baak. Amsterdam : Rodopi. 553–568.
- WIENDL, Jan (ed.) (2006). *Hledání literárních dějin v diskusi*. Praha – Litomyšl : Paseka.
- WILDE, Oscar (2005 [1891]). *Obraz Doriana Graye*. Přel. J. Z. Novák. Praha : Alpress.
- WIMSATT, William K. – BEARDSLEY, Monroe C. (1954 [1946]). „The Intentional Fallacy“. In týž. *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*. New York : The Noonday Press, s. 2–18.
- WIMSATT, William K. (1954). *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. New York : The Noonday Press.
- WIMSATT, William K. (1976). „Genesis: A Fallacy Revisited“. In *On Literary Intention: Critical Essays*. Ed. D. Newton-de-Molina. Edinburgh : Edinburgh University Press.
- WOLF, Werner (2006). „Paratext“. In *Lexikon teorie literatury a kultury*. Ed. A. Nünning. Brno : Host, s. 583–584.
- WOLFF, Erwin (1971). „Der intendierte Leser“. *Poetica* 4, s. 141–166.
- WOLFREYS, Julian (2004). *Critical Keywords in Literary and Cultural Theory*. Basingstoke – New York : Palgrave Macmillan.
- WYRICK, Jed (2004). *The Ascension of Authorship. Attribution and Canon Formation in Jewish, Hellenistic and Christian Traditions*. Cambridge, Mass. – London : Harvard University

Press.

YACOB, Tamar (1981). „Fictional Reliability as a Communicative Problem“. *Poetics Today* 2, č. 2, s. 113–26.

ZÁBRODSKÁ, Kateřina (2008). „Touha. Klíčový pojem poststrukturalistické teorie subjektivity?“. In *Výzkumy subjektivity: Od Husserla k Foucaultovi*. Eds. K. Novotný, M. Fridmanová. Červený Kostelec : Pavel Mervart, s. 273–286.

ZAJAC, Peter (1990). *Tvorivosť literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ.

ZERWECK, Bruno (2009). „Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu: nespolehlivost a kulturní diskurz v narativní fikci“. *Aluze* 3, s. 40–59.

ZUSKA, Vlastimil (2004). „Možnost reálných emocí v možných (fikčních) světech“. In *Od struktury k fikčnímu světu*. Eds. B. Fořt, J. Hrabal. Olomouc : Aluze, s. 205–218.

Summary

Authorial subject as a gesture, trace, and hypothesis

The present text addresses questions concerning the so-called authorial subject of literary text, the concept being shaped by two simultaneous intensities. There is an imaginary, concentrated sense of an author, auctor, „behind“ the text as a living originator, creature of concrete, vibrant, personal experience, even a source of meaning; there is also a contradictory feeling, manifested in philosophical reflection of subjectivity, which in the post-Cartesian line of thinking, represented by Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud or Jacques Lacan, is meant as divided, split, and un-conscious. I strove to study carefully the concepts of authorial subject, subject of writing, implied author and other correlative terms in the contexts of structuralist, phenomenological, hermeneutic, semiotic, poststructuralist and cultural materialist literary criticism, aesthetics and philosophy. In my reading, a repeated, recurring process emerged in the studied theoretical material, in which the author became an interpreted, hypothesized fiction exactly in the moments he or she was meant to become identified, categorized and objectified (this came as a common trait in Umberto Eco's, Wayne C. Booth's, and – to a lesser degree and always self-consciously – in Miroslav Červenka's meditations on the topic).

In virtual conversations with the texts of Jan Mukařovský, Émile Benveniste, Michail M. Bakhtin, Miroslav Červenka, Zdeněk Mathauser, Petr A. Bílek, Roland Barthes, Jacques Derrida, Miroslav Petříček, Michel Foucault, Wayne C. Booth, Gerard Genette, Wolfgang Iser, Paul Ricoeur, Umberto Eco, Julia Kristeva and Stephen Greenblatt, I attempted to rethink the significance of “the outside” and “the inside” of a text, of how can someone be thought of as speaking or being spoken in literary texts, both narrative genres and poetry, what exactly is the relation between “a textual subject” and “the extratextual individual”, and what it means when a text is thought as *being* something by *meaning* something. My own approach could be described as semio-poststructuralist, and in my emphasis on the reading side of the processes, a pragmatic assumption was contained: an effort by the reader to signify. I observed (and reflected in my own interpretative hermeneutics, concentrated on symptomatic, subversive readings of the given texts) how cracks, rifts and fissures of and in the reading process come to provoke interpretation as something that happens, rather than something that simply is; in this happening of text, a process emerges, a self-conscious, self-fashioning process, which brings forth and embodies material density and opaqueness of *signifiante*, of moving signification. This model of *signifiante*, based on concepts like semantic gesture, unintentionality, *écriture*, *trait*, *le sémiotique* and social circulation, supports a conception of authorial subject as less a textual function, a sub-iectum, and more as a gestural motion, inherently inscribed with contingency, irregularity and what I come to call – in reference to Roland Barthes's essays on photograms and photographs and his *sens obtuse* and *punctum* – erratic sense. This inherently self-contradictory character of signifying practice is embedded in my own proposal of subjects of authoredness; this model (in chapter VI. 2) reflects the tension between unanthropomorphic disposition of *écriture*, writing, intextedness, and sense of an anthropomorphic cause of reading reactions, bestirred by concurrent motivities of actualizing text and deferring its „sense“. In this way, the author can re-appear, as with Stephen Greenblatt's narrativization of his Will

Shakespeare, as a trait, resonating voice, re/materialized „presence“, or, with Julia Kristeva, as a bodily wrinkle, scratch of an existence of subject of enunciation. Julia Kristeva's work, which associates concepts of *khora* and *jouissance* with poetical language and observes negative dialectics between phenotext and genotext, is especially instrumental in putting the strict separation of a textual subject and a historical individual into doubt. I also paid attention to a difference between Greenblatt's and Jacques Derrida's understanding of *trace* or *trait*; while in the first case trace is something which retains the material, the bodily, the tangible in the historical processes of exchange, circulation and cultural “commerce”, Derrida understands trace as a pure difference, *différance*, which defers even the “founding” dichotomy of materiality and immateriality. In the last chapter I try to demonstrate, using Miroslav Petříček's essay “World as an Analogon to Image”, that this feeling of an author as an im/materialized presence/absence, author-trace, author-gesture (gesture which catches our eye, like a “grapheme”) is principally thinkable on the level, where *différance* defers the very conception of writing or speech as something fundamentally opposed to an image.

The authorial subject thus emerges from gestural motion through the text, not as a self-conscious projection of an author in his work as his second self, nor a communicational analogue to the implied reader, nor even a partner in dialogue with the reader, unless we understand such a dialogue as an echo of our own voice in “speaking”, like Greenblatt did, “with the dead”. What empowers this resonance, however, is the *energia* of social and mimetic circulations, density and foldedness of texts, which, however, comes through only in a reading attitude which casts on the folded, wrinkled, ruffled textedness accidentally an unelucidating, obscuring light.

Ediční poznámka

Do přítomné práce je začleněna zde v mírně rozšířené podobě (jako kapitola IX) časopisecky publikovaná studie:

„Autor a násilí teorie“ (2008). *Rukopis* 3, č. 5, s. 9–20.